فن الشعر

الدكتور احسان عباس
المحاضر في الأدب العربي بكلية الخرطوم الجامعية

دار بيروت
للطباعة والنشر
بيروت ١٩٥٥

مقدّمة

ان الذين يعرفون «أبجدية الفن الشعري» ويرفعون اصواتهم بتهجئتها، يستطيعون ان يطمئنوا الى ان هذا الكتاب لم يكتب لهم ، لانه لا يعدو ان يكون مبادىء اولية في تاريخ النظرية الشعرية وبعض الموضوعات المتصلة بها ، ومحـــاولة مبسطة في طريقة النظر الى القصيدة ، واجراء بعض الاحكام النقدية عليها.

والكتاب صورة لقراءات كثيرة في فترات متبـــاعدة ، اقبلت عليها بالترتيب والتنسيق والجمع لاجعل منها شيئاً متسقاً ميسراً صالحاً للقراءة ، حين طلب الي اعداد هـذا الكتاب ، فجهدي فيها لا يجـــاوز المدى الذي وصفته الا الى القليل من الآراء الشخصية .

ومن اجل ذلك كله جعلت هدفي التبسيط والوضوح مع ايجاز يحقق القدر الذي يهمّ قارئاً تعجله مشاغـله عن التعمق في المشكلات المتعلقة بالشعر ، وانا لا اشك في ان هناك بعض

المسائل المعقدة التي لا يمكن ان يذلل التبسيط كل ما فيها من صعوبة وتعقيد ، وكثيراً ما وجدتني اضطر الى حذف مثل تلك المسائل او الى التلميح لها من بعيد .

وقد عزيت نفسي حين اقدمت على تنسيق هذا الكتاب بما اعتقدته فيه من فائدة، واني لأرجو ان اجد العزاء حيث قدرته، فقد اخلصت فيه الجهد وان لم أسلم من مظنة الخطإ والتقصير ، وما توفيقي الا بالله .

كلية الخرطوم الجامعية في نيسان (ابريل) ١٩٥٥

احسان عباس

القسم الاول

تطور النظرية الشعرية

١

نظرية المحاكاة

١ – مصطلحات النقد الادبي

لا يزال النقد الادبي – حتى اليوم – يستمد مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة من علم او فن او فلسفة مستعيناً بكل شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل . وفي كل عصر تصبح المصطلحات السائدة شاهداً على المصدر الرئيسي الذي يتغذى منه النقد . ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة وتعبيراتها : فاذا تحدث عن الكل والجزء والوحدة والكمال والمحاكاة في الشعر ، دلنا على انه يتكىء على فلسفة ما وراء الطبيعة ، واذا استعمل اصطلاحات الضرورة والاحتمال وما شابه ، فان المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة . وتدرج النقد يرسم صورة لتطور النظرية الشعرية وهو يرمز في الوقت نفسه الى الجو العلمي الذي

يسيطر على اقلام النقاد ، فاذا بلغنا العصر الحاضر وجدنا ان النقد اخذ يقلل من استعمال الاصطلاحات الميتافيزيقية ويكثر من المصطلح البلاغي اللغوي مثل الغموض والتناقض والكناية والمجاز ، او يتجه صوب المصطلح النفسي .

ومع انه لم يتقدم احد بعد ليدرس تطور المصطلح النقدي في الادب العربي فان النظرة السريعة تشير الى طغيان الاصطلاحات اللغوية على النقد ، دون ان يتجرد هذا النقد من تأثير الفلسفة الميتافيزيقية ، (وكلاهما يختلطان لامتداد تأثير الفلسفة في اللغة والنحو) ولكن مما يلفت الانتباه كثرة الالفاظ المستمدة من صفات الازياء والثياب في النقد الادبي عند العرب مثل التقسيم والتذييل والتسهيم والتدبيج والتوشيح والترفيل وغيرها ، وهي ظاهرة تدل على مدى اهتمام النقد بالشكل وتعلقه به .

٢ – الشعر بين الفنون

وليس في النقد الادبي عند العرب كلمة تستوقف النظر مثل قول الجاحظ في كتاب الحيوان : « والشعر صياغة وضرب من التصوير » ، فربما كانت هي الالتفاتة الوحيدة التي تنظر الى الشعر من حيث علاقته بفن آخر ، اما فيما سوى ذلك ، فقد ظل الحديث عن الشعر دائماً محدداً بطبيعة الشعر نفسه ، حسب المفهومات التي تتباين قرباً وبعداً ، على مر العصور . ومن قبل

الجاحظ بكثير صرح هوراس بأن الشعر كالرسم ، وقبله قال سيمونيدس : الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة .

* * *

ما العلاقة بين الفنون؟ ولماذا ذهب كثير من النقاد والفنانين الى القول بان الشعر كالرسم ، او انه كالموسيقى ؟ كل واحد يعلم ان الفنون تختلف فيما بينها في المادة ، ولكن هذا الاختلاف لا يمنع قيام علاقات مشتركة فيما بينها . وقبل ان نتحدث عن هذه العلاقات لا بد لنا من ان نذكر عابرين كيف ان الناقد الالماني « لسنج » شكا عدوان الفنون بعضها على البعض الآخر ، كما اننا لا نزال نرى التصويريين من الشعراء يحاولون ان يحققوا ما يؤديه الرسم وان الرمزيين جاوزوا حدود الشعر الى نطاق الموسيقى .

اما العلاقات فيما بين الفنون ، فيلمحها النقاد والجماليون في النتيجة والقاعدة : فاذا نظرنا الى النتيجة قلنا ان شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذي يجده من ينظر الى احدى الصور . ولكن ما قيمة هذا النوع من الاتفاق في النتيجة ؟ انه لا يقدم البحث في طبيعة الفنين ادنى خطوة . واذن فالعلاقة الحقيقية هي التي تتوفر في الاساس او القاعدة ، وقد اهتدى ارسطاليس الى اصل مشترك بين الشعر والموسيقى والرسم ، وذلك هو قيام كل منها على المحاكاة للطبيعة .

٣ – معنى المحاكاة

والمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الاصل استعمله سقراط

وافلاطون . فقد قال سقراط : ان الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها انواع من التقليد ، ومفهوم التقليد عند سقراط وافلاطون يعود الى الاساس الذي تبنى عليه فلسفتهما . ومجمل هذا الاساس ان الوجود ينقسم في ثلاث دوائر : الاولى عالم المثل ، والثانية : عالم الحس ، وهو صورة للعالم الاول ، والثالثة : عالم الظلال والصور والاعمال الفنية ، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيداً عن الحقيقة ثلاث خطوات او كما قال افلاطون في الجمهورية : « والشاعر التراجيدي محاكٍ ، وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة » . ويتضح لنا ضعف حال الشعر في نظر افلاطون اذا نحن تتبعنا رأيه الى النهاية وحكمه على تأثيره في نفوس الجماهير . وهذا جانب سنوليه اهتمامنا في فصل آخر .

واستعمل ارسطاليس اصطلاح المحاكاة حين قال في كتاب الشعر : « شعر الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامب ، وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة في اكثر خصائصها — كل هذه حين نشملها بالنظرة الكلية تعد انواعاً من المحاكاة » . والفرق بين المحاكاة عند افلاطون وبينها عند ارسطاليس ان الثاني اسقط من حسابه عالم المثل ، وانه لم يطلق المحاكاة على اصحاب الحرف كما فعل افلاطون . وتعد القصيدة محاكاة في نظر ارسطاليس اذا كانت « كُلّاً محسوساً » لم يفت الشاعر اثناء خلقه لها انه يحدث بها عن طريق اللغة التي استغلها في فنية معينة وعلى نحو مخصوص

تأثيرات عاطفية . وقد استعان الشاعر لابلاغ هذه التـأثيرات الى نفوسنا بان عرض علينا اشخاصاً – او شبه لنا ذلك – يؤدون مثلنا بعض الاعمال – او مثلنا ايضـاً لا يؤدون – . فحين ننظر الى هؤلاء الاشخاص والى عواطفهم واعمالهم ونحن في موقف المشاهد الذي يتعاطف معهم نحس بان التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلاً .

هذه هي النظرية الكبرى التي عرضها ارسططاليس في « كتاب الشعر » ، ولكن من المفيد ان نذكر ونحن نلتفت الى هذا الكتاب ان ارسططاليس لم يتحدث هنالك عن الشعر عامة وانما تحدث عن فنون منه كانت موجودة لعهده ، كالمأساة والملهاة والملحمة والديثرامب ، وان اصطلاح المحاكاة وقف على انواع معينة من الشعر ، دون تقويم لطبيعة المحاكاة نفسها . فقد بين ارسططاليس ان المحاكاة قد تكون مثالية – اي بتصوير الشيء كما ينبغي ان يكون ، (انظر فقرة ٦) ، وانهـــا قد تكون واقعية اي بتصوير الشيء كما هو ، ولكنه لم يفاضل بين هذين النوعين من المحاكاة ، وكل ما هنالك انه فضل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل في المحاكاة . غير انه ايضاً لمح الى ان كل فن من الفنون الشعرية التي كانت معروفة في زمنه قائم على مبادىء خاصة من المحاكاة نفسها ، ولذلك وجّه عنايته الى درس كل فن على حدة فدرس المأساة والملحمة ، ولا ريب انه درس الملهاة ايضاً ، ناظراً دائماً الى ان كل واحد من هذه الفنون يختلف من ثلاث

وجهات : طريقة المحاكاة ، واداة المحاكاة ، وموضوع المحاكاة.

٤ – قيمة النظرية في تاريخ الشعر

ومع ان هذه النظرية هي اساس كتاب الشعر الذي ترجم الى العربية ولخص مرات فانها لم تؤثر في قاعدة الشعر العربي ، لا لان العرب لم يفهموها فحسب ، وانما لان امكان انطباقها على الشعر العربي كان امراً متعذراً ايضاً ، فهي قد تبسط ظلها على الشعر الدرامي والبطولي والديثرامب ، ولكنها لا تستطيع ان تشمل انواعاً اخرى مثل الكوميديا الالهية وشعر وردزورث وقصائد المتنبي وما جرى مجرى هذه الانواع .

امـــا في الغرب فقد لعبت دوراً طويلاً في تحديد النظرية الشعرية العامة . ومنذ عصر النهضة في ايطاليا كان كل ناقـد يستعمل اصطلاح « المحاكاة » حين يريد ان يكوّن تعريفاً كاملاً شاملاً للفن. وفي القرن الثامن عشر كانت كثيرة الورود في الكتابات النقدية ، حتى عند الذين بدأوا يؤمنون بقيمـة العبقرية الفردية واثرها في الشعر . وقد قال يونج (Young) : « المحاكاة نوعان : محاكاة للطبيعة ومحاكاة للمؤلفين الآخرين ، والاولون هم الذين نسميهم اصحاب الاصالة » . وظلت نظرية المحاكاة حتى القرن التاسع عشر قادرة على ان تقف في وجه ما يعترضها من عقبات ، ولكنها لم تُفهم بمثل الدقة التي ارادها لها واضعها ، فلم يكن مفهوم المحاكاة بعد ارسطاليس ينصّ على

العلاقة الداخلية بين المضمون والشكل في العمل الشعري او – بعبارة اخرى – بين الصورة والهيولى ، وانما اختلف مدلول اللفظة حسب ميول النقاد ونوازعهم ؛ فتصوّر سدني انها تعني الافكار والنماذج الخلقية ورآها الدكتور جونسون امثولة او خطاباً عن الطبيعة ، وبسبب الفوضى في استعمالها ضاع الحد بين قصائد تعتمد على المحاكاة في بنائها وبين اشكال من القصائد غايتها تعليمية . وواضح ان ارسطاليس ربط بين الفنان والكون في نظريته ، اما سدني واضرابه فقد ربطوا بين الفنان والجمهور حين ألحوا على الغاية وقالوا انما همُّ الشاعر ان يعلّم ويمتع ، ولذلك ذهب سدني في دفاعه عن الشعر الى البحث في كل نوع منه وتقديره بالنسبة لاثره ، فالشعر البطولي سيّد الانواع الشعرية لانه اقدرها على اذكاء الرغبة في العقل ليطمح الى المعالي . ومعنى ذلك ان النقاد نظروا الى نظرية المحاكاة ، نظرة نفعية حين اصبح الكلام عن الشعر حديثاً عن غاياته .

وكان من انصار هذه النظرية باتو الذي غلا في تطبيقها حتى حاول ان يقحم الشعر الغنائي في نطاقها ، ولكن اولي العلم يرون ان براهينه في هذه الناحية كانت ضعيفة متهافتة .

ويقول باتو : ان المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية وانما هي محاكاة للطبيعة الجميلة اي بجمع خصائص المفردات وتكوين نموذج يحتوي على كل ما في الاجزاء من كمال .

ومن انصارها ايضاً الناقد الالماني « لسنج » الذي كان

همه الاول ان يزيل الفوضى من بين الفنون وهي فوضى نجمت من رأي سيمونيدس بان الرسم شعر صـــامت والشعر رسم ناطق . ويصرح لسنج ان الشعر كالرسم نوع من المحاكاة ولكن اختلاف الفنون في المادة لا بد ان يخلق اختلافاً في الاشياء الصالحة لان يحاكيها كل فن .

ولا ريب في ان اشد انصار هذه النظرية تحمساً لم يقل انها تعني النقل الحرفي او «الفوتوغرافي» للطبيعة، بل ان ارسطاليس سمح للشاعر ان ينقل غير المحتمل واعتذر عنه بقوله انـه ينقل الشيء كما يجب ان يكون .

واكبر ما يعترض طريق هـذه النظرية قصورها عن ان تشمل كل انواع الشعر ، ثم عدم تفسيرها لقوة الخلق في الشاعر، فهذه القوة بدلاً من ان تحاكي الطبيعة تضيف اليهـا اشياء من عندها ، بل احياناً تكون الطبيعة ناقصة فيضطر الشاعر ان يكملها، ولذلك وجد النقاد انفسهم ، بعد واضع هذه النظرية ، يقرّون بأن ذاتية الشاعر او الفنان لا بد من ان تكون ذات اثر في العمل الفني ، وان الطبيعة ليست دائماً كاملة او ثابتة وان الفن يمنحها احياناً الكمال والثبات .

وحقيقة الامر ان كل عمل فني يقوم على اربعة اعتبـارات : العمل الفني نفسه والفنان والجمهور والطبيعة او الكون الذي يستمد منه الفنان . وقد وجـه ارسطاليس اهتمامـه الى ثلاثة فقط ، ولم يعر حـال الفنان اهتماماً واضحـاً . واذا شئت ان

تكشف عن اسباب الاختلاف والتفاوت في النظريات النقدية على مر الزمن فانك واجد ذلك ايضاً في مقدار ما يلمحه صاحب هذه النظرية او تلك من هذه الاعتبارات الاربعة بكلياتها وجزئياتها . خذ مثلاً فكرة الطبيعة او الكون التي تتصل بها نظرية المحاكاة : فقد تكون الطبيعة هي الجزئيات والنماذج او مظاهر الوجود الخلقية او مظاهره الجميلة او اي مظهر آخر دون تمييز . وقد تقول ان كون الفنان هو العلم الطبيعي ، وقد تجعل هذا الكون شاملاً للمثل الافلاطونية والسواحر والجنيات ، وقد يكون خالياً منها . ولذلك كانت النظريات التي تربط بين العمل الفني والكون متفاوتة ؛ فبعضها متطرف في الواقعية وبعضها يمعن في المثالية .

٥ – الشعر والمرآة

وافلاطون اول من ربط بين الشعر والمرآة ، لان هذا الربط كان يخدم غرضه في تصوّر الشعر نوعاً من الظل او الانعكاس . وقد ظلت هذه الفكرة موجودة بعد ذلك . وفي عصر النهضة نجد النقاد يستعملونها بكثرة فيقول ليوناردو « ان عقل الفنان لا بد ان يكون كالمرآة ، التي تتلبس لون ما تعكس وتمتلىء بالصور بمقدار ما يكون امامها من اجسام » . وظل النقاد حتى منتصف القرن الثامن عشر ، يصورون فكرة المحاكاة بالمرآة حتى ان الدكتور جونسون يقول في شيكسبير « انه يحمل لقرائه مرآة صادقة للحياة والطبيعة » .

٦ – المحاكاة تتجه نحو المثالية

ان الذين ينظرون الى ان الشعر مرآة تعكس الطبيعة كانوا يرون احياناً صوراً لا اصل لها في الطبيعة ، اي يرون الشاعر يبارح عالم الواقع ، ولذلك جرب الكلاسيكيون ، القدماء منهم والمحدثون ، ان يقولوا ان الشعر لا ينقل الواقع وانما يختار الاشياء والصفات والاشكال التي في الواقع او وراءه اي ينقل الطبيعة محسنة مهذبة ، او ينقل الطبيعة الجميلة. وقد اعجبت هذه الفكرة اصحاب الاتجاه (الغائي) الخلقي، اذ وجدوا ان الطبيعة الجميلة اقرب الى ان تمتع الجمهور وتعلمه . ونحن اليوم اذا سمعنا فكرة المرآة ظننا المقصود منها درجة الواقعية، اما فيما بعد عصر النهضة – وحتى قيام الرومانطيقية – فقد كانت فكرة الاختيار والمرآة تدل على ان الشعر يجب ان يكون مثالياً . وقد قيلت اشياء كثيرة لتحديد المثالي ، ويمكن ان ترد جميعاً الى اتجاهين: الاول ان المحاكاة اختيار لاشياء مما يمر خلال الحواس، وصاحب هذا الرأي هو ارسطاليس، والثاني: ان الشعر يحاكي المثل التي يراها العقل ولا مانع من ان تمر خلال الحواس .

اما في الاتجاه الاول فقد قال ارسطاليس ان الشاعر يروي ما يحتمل ان يحدث (اما المؤرخ فيروي ما حدث) ، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر شيئاً اكثر فلسفة وابدع من التاريخ واكبر منه قيمة . وقد ذهب النقاد مذاهب متعددة في تفسير هذه الحقيقة ، وبدلاً من ان يفهموها على وضعها الاصلي ،

فهموا منها كيف يمكن الشاعر ان يجانب الطبيعة احياناً حتى صاروا يقولون ان الشاعر اذا شاء ان يبدع شعراً جيداً فلا بد له من ان يفارق الطبيعة في امور معينة ، وهذه هي الامور التي يمكن ان يحاكيها :

(أ) الامور الممتعة الجميلة حتى قال احدهم « لا يكفي ان ينقل الشاعر الطبيعة لان بعض صورها قاسية غير ممتعة ، وانما عليه ان يختار منها ما هو جميل » .

(ب) اشياء تجمع من متفرقات في الطبيعة .

(ج) نقطة الوسط فاذا حاد عنها يميناً او يساراً شوه العمل الفني .

(د) النموذج الانساني – لا الفرد – لان الناس في العالم متشابهون على اختلاف بسيط فيما بينهم ، وعلى الشعر ان يصور ما يتفق فيه الناس وما سيظلون على اتفاق فيه ليستطيع الفنان ان يمتع اكبر عدد ممكن من الناس في اطول مدة ممكنة ، وبما ان شيكسبير يراعي هذه الناحية فهو متفوق على غيره .

(هـ) البارز المشهور من العالم الخارجي والداخلي : فعلى الفنان ان يصور القسمات التي تلفت الانتباه ليعيد الصورة الاصلية الى كل ذهن ، وعليه ان يتحاشى الدقائق التي يدركها واحد ويغفلها آخر .

اما عن الاتجاه الثاني فلعل الاساس فيه ما قاله افلوطين

وان الفنون يجب الا يستهان بها ، لانها لا تحاكي الشيء مباشرة وانما تعود الى المثال ، والفنانون يضيفون حيث تكون الطبيعة ناقصة » . وقد رد افلوطين الى الفن ما سلبه منه سلفه ، واثرت نظريته في الفن عامة فرفعته عن عالم الواقع ، والحقته بعالم المثل او بالله نفسه ، واصبح الفنان خالقاً ، واعتبر الشاعر مشبهاً لله بعد ان وضعه افلاطون في مرتبة ادنى من مرتبة الاسكاف .

٢

النظرية الرومانطيقية

١ – تراجع نظرية المحاكاة

ان نظرية المحاكاة كما ارادها ارسطاطاليس مرنة طيعة تقدمية فضلاً عن انها ايجابية تجريبية ، وهي بهذا الوضع تمثل الاساس القوي للمذهب الكلاسيكي في الشعر ، لانها تعني نفاذ البصيرة في الكليات مع الاعتدال وعدم مجاوزة الاحتمال ، ولكنها لا تعني التقليد للنماذج السابقة والخضوع للقواعد الصارمة . الا ان هذا المعنى لم يلبث ان تغير ، وخاصة في فرنسا ، فأصبحت المحاكاة تعني تقليد الادب القديم عند اليونان والرومان حتى قال سكاليجر Scaliger : لمَ نقلد الطبيعة مباشرة ما دام فرجيل طبيعة ثانية ؟ اي ان المحاكاة مسخت الى ان جعلت تتبعاً للنماذج والقواعد المستمدة منها . وبذلك اصبح هذا التقليد ضربة

للاصالة واصبحت الشكلية والسطحية من سماته الظاهرة ، وان لم ننكر ان بعض الكلاسيكيين انتج اعمالاً اصيلة .

وقد ادت هذه الكلاسيكية المقلدة الى سقم في الخيال ، وكبح لقوة الخلق والابداع ، وكان اثرها في المانيا اوضح منه في غيرها ، حيث ارتفعت الدعوة قوية الى تفضيل الشكل على المضمون، والنص على النظام والتناسب واصول الذوق ومراعاة المقام، وكان الالحاح على تحكيم هذه القيود يشد العبقرية بالاغلال ويحد من حرية الخيال .

ثم ان نظرية المحاكاة نفسها ليست بريئة من النقائص ، كما سبق ان قلنا ، وهذه النقائص هي التي دفعت الى الثورة على النظرية ، واكبر النقائص أثراً ، اغفال ارسطاليس حال الشاعر وعملية الخلق عنده ، ولذلك كان قيام اي نظرية جديدة يعني الالتفات الى حال الشاعر ، والى الشعر الغنائي - بوجه خاص - بعد ان اهمله ارسطاليس ، ولذلك نستطيع ان نعد النظرية الرومانطيقية ثورة للشعر الغنائي ، لان المحاكاة قصرت همها على الاشخاص والعقدة الروائية ، وهذان العنصران قلما يتوفران في الشعر الغنائي ، اذ معظم هذا النوع من الشعر افكار وعواطف تسيل على لسان المتكلم وهو الشاعر نفسه في اغلب الاحيان . وقبل عهد الرومانطيقية كان بعضهم يرى ان هذا النوع من الشعر انما هو من عبث الخيال ، ومن الطريف ان اول من حاول انصافه وتنبيه الاذهان الى قيمته رجل ممن

درسوا الادب العربي اسمه سير وليم جونز، فقد مجد هذا الرجل الشعر الغنائي ، وخـــاصة شعر الشرق التلقائي ، ورفض قول ارسطاليس ان الشعر قائم على المحاكاة ، ورأى ان الناس انمـا يرددون هذا القول لا لصحته وانما لصدوره عن رجل عبقري . وقد اعتبر جونز الشعر الغنائي اساساً للشعر كله، واعتبر ما يقوم على المحاكاة نوعاً ادنى .

والى المانيا يجب ان نوجه انتباهنا حين نتلمس طبيعة الثورة على الوضع الكلاسيكي. وكان في طليعة الشخصيات التي تركت اثرها في هذه الناحية الناقد لسنج ، وهو رجل عميق الثقـــافة صافي الذهن واضح الاتزان ، يتميز ببصيرة نافذة واصالة فذة ، واليه يرجع الفضل في وضع اسس النقد في عصره ، وقد امدت آراؤه النقد الحديث بقوة جديدة . ولم يكن لسنج رومانطيقياً ولكنه مهد الطريق امام الرومانطيقيين وخاصة في اكباره لشعر الشعب .

وبعده جاء هردر ، وهو مفكر جريء اصيل ، احدث ثورة في دراسة الادب واللغـة . وكان يؤمن ان التطور الذي يصيب حياة الانسان الطبيعية ، يصيب ايضاً حياته الفكرية والروحية، ولذلك الح كثيراً على معاني الولادة والنمو والفناء والنمو ثانية في كل شيء. وقد عاب على الشعراء انهم لا يتغنون بلغة الانسان الطبيعية، وانما يفتشون عن تعبيرات ميتة متحجرة ناسين ان التعبير والتفكير في الشعر لا بد ان يتعانقا تعـانق

حبيبين ، ويتصلا بوثق من اتصال الروح والجسد في فلسفة افلاطون . ولذلك جنح هردر الى تفضيل الاغنية البدائية التي تنبع من الحياة - حياة الناس البسطاء- فهي تمثل الحياة بما فيها من بساطة وكمال وقد نادى هردر بأن الشعر نمو طبيعي في كل الاجناس وانه نتاج غرائز مشتركة بين الجميع ، فأثر بذلك في النظرية الشعرية وخصوصاً في قوله ان الشكل والمحتوى في الشعر الغنائي لا يفصلان ابداً . وبآراء هردر تأثر جوته الذي كان اصغر منه بسنوات معدودات

ويتجلى من دعوة هردر كيف ان الشعر الاصيل هو الذي يعبر عن الشعور ، كما انه توجه الى الموسيقى ورأى فيها تحقيقاً لمفهوماته عن التعبير بينما كان النقاد من قبله يتوجهون الى الرسم ليشبهوا به الشعر . وقد تعلق من جاءوا بعده بهذا الاتجاه وخاصة في المانيا ، وعلى هذا الاساس وجد فرق دقيق بين الرومانطيقية بالمانيا واختها في انكلترا، فالاولى اتخذت الموسيقى اساساً للنظرية الشعرية والثانية اتخذت اساسها القصيدة الغنائية ، ولذلك نجد نوفالس وشليجل يتجهان نحو الموسيقى ، بينما اتجه كولردج ووردزورث الى الشعر الغنائي .

٢ - تبرير البدائية

بدأت الروح الرومانطيقية تعنى بالقدر العاطفي في القصيدة ، ولذلك قرن المتحدثون عن الشعر بين هذه العاطفة والشعر

البدائي الذي يصدر عن الطبيعة الانسانية. وكانت هذه الالتفاتة اول اتجاه لزعزعة فكرة ارسطاليس الذي قال ان الشعر ينتج عن ميل غريزي في الانسان نحو المحاكاة « المحاكاة غريزية في الانسان منذ طفولته ، ويميزه عن الحيوانات الاخرى انه اكثر منها ميلاً الى التقليد، وانه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الاولى ». كما ان الاتجاه الى الشعر البدائي يحطم فكرة (الغائية) التي تجعل مهمة الشعر ان يمتع ويهذب - ذلك لان الربط بين الشعر والعاطفة والقول بأنه ينطلق وحده، لا يبقي للغاية التهذيبية اي مجال ، كما ان فكرة انبثاقه من اعماق الشاعر ، تنقض نظرية المحاكاة .

وقد رأينا كيف مجد هردر الشعر البدائي فمهد بذلك للاتجاه الرومانطيقي ، ولكن يجب الا ننسى في هذا المقام شخصية اخرى كان لها اثرها البالغ في هذا الاتجاه ، - ذلك هو العالم الاجتماعي فيكو ، الذي تحدث في كتابه العلم الجديد (Scienza Nuova) عن أسبقية الشعر للنثر، فقد قال ان الناس بعد الطوفان كانوا يتكلمون ويعملون بالتخيل والغريزة - اي شعرياً - اي ان عمالقة ما بعد الطوفان كانوا يخضعون للحس والخيال - لا للعقل - وكان تفكيرهم عاطفياً اسطورياً ، وعلى ذلك فقد كانوا بطبيعتهم شعراء لان الشعر يتبنى الشعور والعاطفة، ولا بد ان تلك اللغة البدائية كانت شعراً .

٣ – تحديد النظرية الرومانطيقية

ان ظهور نقاد بارعين من امثال لسنج وهردر وفيكو ، كان بشيراً بتحول قوي في النظرية الشعرية ، بل في النظرية الفنية عامة . فقد ظل الناس زمناً طويلاً يعتقدون ان الفن نقل – محاكاة – لما في الطبيعة حتى قام من يقول : ان الفن فيض للعواطف والمشاعر فأخذت نظرية المحاكاة تجمع ذيولها وتنكمش وبدأت تحل محلها نظرية جديدة ترى ان الشعر – والفن عامة – تشخيصي تعبيري ، وظهر جوته يقول : ان الفن التشخيصي هو الفن الوحيد الصادق الذي ينبثق من الشعور الداخلي الفردي الاصيل المستقل وهو صحيح حيوي سواء نبع من البدائية الجافية او من الحسية المتحضرة .

ومن هنا تبدأ النظرية الرومانطيقية في الشعر كما عرفه وردزورث بقوله انه « فيض تلقائي لعواطف قوية » ، ولا شك ان وردزورث عندما قال هذا التعريف لم يكن يعني المأساة او الملحمة وانما كان يعني القصيدة الغنائية ، واصبحت هذه هي الاساس او النموذج الذي تطبق خصائصه على الشعر عامة ، فقد قال عنها كولردج «ان جوهرها شعري» ، وقال جون ستوارت مل « الشعر الغنائي اقدم الشعر وكذلك هو اكثره شاعرية » .

ولكن ما الذي تغير في النظرية الشعرية؟ وبم تفترق النظرية الرومانطيقية عن نظرية المحاكاة ؟ اليس الشعر في الحالتين نقلاً ؟

اما في الحالة الاولى فهو نقل لما في الخارج ، واما في الثانية فهو نقل لما في الداخل ، غير ان الرومانطيقيين بدلاً من ان يسموه « محاكاة داخلية » سموه تعبيراً، وعبروا عنه باصطلاحات كثيرة ولم يلتزموا فيه بمعنى واحد .

وهنا يجب ان نحذر الخلط بين ما قاله جوته وما قاله وردزورث ، اذ يبدو في الظاهر انهما متفقان . وحقيقة الامر ان جوته يرى الفن تعبيراً وشكلا اي انه يولي الطريقة اهتماماً كبيراً ، وليس كذلك قول وردزورث ؛ وهناك خطر آخر من تعريف وردزورث للشعر ، وهو اصراره على العاطفة القوية دون تقييد . حقاً ان كل شعر لا بد ان تتوفر له مقوماته من العاطفة، ولكن العاطفة ليست القول الفصل في امر الشعر عامة. ان « نفث المصدور » لكل ما اضطرب في صدره من عواطف قوية ليس شعراً جيداً ، بل هو « عاطفية » او ضعف عاطفي لا فن ، والشاعر الذي يتلذذ بما يجيش في صدره من عاطفة ، ولا يشغل نفسه بالتأمل والخلق يصبح انساناً منخوباً مائع العواطف .

٤ — تفاوت الثورة على نظرية المحاكاة

وبعد ان كان بعض النقاد يقول : ان احسن الصور اذا قورنت بالطبيعة بدت تافهة ضعيفة ، اخذنا نسمع وليم بلايك يرد على رينولدز قائلا : هراء ! كل عين ترى غير ما تراه العين

الاخرى وبحسب العين يكون المرئي .

ورفض سولزر الناقد الالماني فكرة المحاكاة الارسطاليسية وقال انها لا تصدق الا على الفنون التخطيطية ، امـا الشعر والموسيقى والرقص فانها وليدة المشاعر الحية ، والرغبة في التعبير عنها .

واما شلنج فانه ايضـاً رفض قضية المحاكاة كما عرفهـا ارسطاليس وشرحها باتو وقال : ان الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل التي في الطبيعة تعبيراً غير تام . ان الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية . انهـا صورة ناقصة للعالم الذي يراه الانسان في دخيلة نفسه . وهكذا يتجلى لنا كيف ارتفع شلنج بحقـائق النفس الداخلية وفضلها عـلى ما في الخارج . وقـال نوفالس : الشعر نقل للنفس او للعالم الداخلي بكليته ، حتى الالفاظ تثبت ذلك لانها فيض من العالم الداخلي للنفس .

وتأثر كولردج خطى شلنج فقـال : ان الشاعر يجب الا يحاكي المظاهر الخارجية ، وانما عليه ان يعزل نفسه عن الطبيعة ، وبقوة النفس اللاواعية يولد ما تعبر عنه الطبيعة الخارجية . خذ مثلاً شيكسبير تجده « طبيعة انسانية » لانه يعمل مـا تعمله الطبيعة بقوة التخيل .

وقد يقرُّ الرومانطيقيون محاكاة الطبيعة والنقل عنها ، على

شرط ان يضيف الشاعر اليها من عاطفته، ما يعدّل منها او يبعث الحياة في جمادها . وقد كان بث الحياة في المرئيات ، هو الشغل الشاغل لشعراء الرومانطيقية ونقادها . وظل الرومانطيقيون يؤمنون بمثالية الشعر - كما صورها ارسطاليس - ولكنهم وضعوا في مكان المرآة صورة النبع او القنديل الذي يفيض عنه الضوء .

٥ - موقف كروتشه من نظرية المحاكاة

ولعل كروتشه من اشد المعاصرين ثورة على نظرية المحاكاة، وخاصة حين انكر جمال الطبيعة وصرح بان اطلاق لفظة **الجمال** عليها تعبير مجازي محض، وان قولنا هذا نهر جميل ، وهذه شجرة جميلة ، انما هو اغراق في المجاز . وعد الطبيعة في ذاتها شيئاً بليداً - اذا قورنت بالفن - وانها خرساء الا اذا انطقها الانسان .

وبهذا لم تعد المحاكاة أصلاً مشتركاً بين الفنون : ولكن ليس معنى هذا ان كروتشه اعترف بتقسيم الفنون الى شعر ورسم وموسيقى ، او بتقسيم الادب الى غنائي ودرامي وملحمي . بل هاجم هذه القسمة وهزىء ممن يتورطون فيها ، ورأى ان لسنج وامثاله قد اشتطوا كثيراً عندما حاولوا تحديد الفنون بحدود صارمة . واذا كان لا بد من دراسة الانواع الادبية منفصلة فليكن ذلك من اجل الفائدة العملية وحدها .

ومن هـذه الزاوية توصل كروتشه الى الثورة على الرومانطيقية نفسها ، فليست الطريقة التي اهتم بهـا جوته هي القول الفصل في طبيعة العمل الفني ، انمـا الشيء الوحيد المهم عنده هو قوة البصيرة او « الحدس » في الفنان ، لا كيف تتجسد هذه القوة في مادة معينة، كاللون او الصوت او اللفظة، انما الطاقة الحقيقية النفسية متضمنة متغلغلة في قوة البصيرة ، وما وراء ذلك كله فليس الا « تعبيراً خارجياً » لتوصيل البصيرة للآخرين . اما الالوان والانغام والكلمات فقيمتها صناعية -لا جمالية - ومهمتها اتمام عملية الخلق .

لقد اقر كروتشه ان « التعبير » لا المحاكاة اساس في الشعر فالتقى مع الرومانطيقيين ، ولكنه بعد هذا كله انحرف عنهم بعيداً . ذلك لان الرومانطيقي يرى الشعر والفن عامة تلقائياً او نهراً متدفقاً من العواطف العنيفة ، حباً وكرهاً ، ألمـاً وسروراً، يأساً واملاً . اما كروتشه فيرى ان التجربة العاطفية في الفن تختلف عن التجربة العاطفية في الحياة ، لان الفن تعبير لا معاناة للعاطفة ، مفرحة كانت او مؤلمة . ولذلك فانه ينكر كل عمل ادبي يغرقنا في طوفان من العاطفة المجردة ويطلب الى العاطفة حين دخولها في العمل الادبي ان تصاب بالاستحالة بحيث تصبح تأملاً ، ليمكن التعبير عنها ؛ والفنان الرديء في نظر كروتشه هو الذي يترك طابع شخصيته على فنه .

٥ – ما هو التعبير ؟

ان كروتشه لا يفرق كثيراً بين التعبير والتجربة ، لان البصيرة عنده هي التعبير ، فاذا وجد التعبير في شكل مادي فالفرق بينه وبين التجربة فرق ضئيل ، ولكن نظرية كروتشه في التعبير تهمل التمييز بين الصور التي في ذهن الشاعر والصور التي تأخذ شكل الكلمات ، والتمييز بين العاطفة التي هي مصدر للعمل الفني والعاطفة التي تدخل في بناء العمل الفني .

ويمكن ان يحدد التعبير عند كروتشه وتلامذته بنفي ما قد يظن خطأ انه تعبير؛ وللوصول الى هذا التحديد لا بد ان نفرق بين الامور التالية :

(أ) التعبير عن العاطفة واثارة العاطفة :

يكون الشاعر واعياً بان لديه عاطفة ولكنه لا يعرف ماهيتها او طبيعتها ، فاذا عبر عنها استراح ، ولم تعد لاشعورية عنده . ولنفرض ان العاطفة هي الغضب ، فاذا تصور انه لقي المغضوب عليه ودحرجه عن السلم لم يبق الغضب مستقراً في نفسه لانه تخلص منه ، اما اذا عبر عن غضبه بكلمات مريرة، فان الغضب لا يختفي ولكن يخف الثقل الذي كان يجده في نفسه من جرائه. وقد يقال ان الفنان قصد ان يثير في احد الناس عاطفة مشابهة ، وهذا خطأ لان ما حدث للفنان هو انه عبر عن عاطفة فاذا اثار في جمهوره عاطفة لم يعد هو وجمهوره على حد سواء . انما الذي

يصنعه الفنان انه يجعل عاطفته المبهمة واضحة لنفسه – اثنـاء التعبير – وبذلك ايضاً يجعلها واضحة امام جمهوره . ولذلك يقال ان الفنان يبدع لنفسه اولاً قبل ان يخاطب جمهوراً .

(ب) التعبير والوصف :

ليس التعبير عن العاطفة هو ان تصفها ، فاذا قلت كما قال المتنبي « احب حمصاً الى خناصرة »... كان هذا الكلام وصفاً لا تعبيراً ، لان هذا الكلام ليس من الضروري ان يشير الى حب موجود ، ولذلك كان استعمال « الصفة » في الشعر حيث يجب التعبير امراً خطراً ، فاذا اردت ان تعبر عن شيء مرعب ووصفته بأنه «مخيف» كان هذا مجرد وصف لا تعبير ، والشاعر الحق في لحظات الشعر الحق لا يسمّي العواطف التي يعبر عنها. والوصف يؤذي التعبير بدلاً من ان يمد له يد المعونة . لان الوصف فيه تعميم اما التعبير فيعتمد على التخصيص ، فغضبك ليس هو اي غضب، فاذا قلت انه كان غضباً – مرعباً – اشركت معه عموم الغضب تقريباً ، ولكنك اذا عبرت عنه تعبيراً فقد خصصته الى درجة انه لا يشبه غضبك في ساعة اخرى، والشاعر الحق هو الذي يشقى في سبيل تخصيص عواطفه ، وفي هذا يفترق الفن عن الصنعة .

(ج) التعبير والبوح :

ويجب ايضاً الا نخلط بين هذين المظهرين . ولنأخذ ايضاً

حالة الغضب ؛ ان الذي يحمر وجهه او يزمجر عند الغضب لا يسمى عمله هذا تعبيراً ، لان هذه اعراض مصاحبة للغضب بطبيعته ، اما التعبير فانه يتضمن الوعي بما يعبر عنه ، ولكن الناس يخلطون بين هذين المظهرين مما يؤدي الى تقديرات نقدية كاذبة حتى ليظنون ان من حسنات الممثلة اذا اندمجت في دور عاطفي ان تبكي بدموع حقيقية ، وقد نسلم بهذا لو كانت الممثلة ترمي الى اثارة الحزن في جمهورها وانها لا تثير الحزن الا بظهور اعراضه ، ولكن اذا كان الفن هو رائدها الحقيقي فانها تكتشف العواطف التي في نفسها بواسطة التعبيرات من كلام وحركات، وتسمح للجمهور ان يشاهد هذا الكشف حتى يتمكن من ان يكتشف ما في نفسه، فبكاؤها ليس مقياساً لجودة تمثيلها.

٦ – العدوى

ولنتقدم خطوة اخرى نحو طبيعة التعبير الفني ، كما يفهمه تولستوي ، وانما نعالج هذه الفكرة هنا ، لعلاقتها بالتعبير ، لا لعلاقة تولستوي بمذهب رومانطيقي او كلاسيكي . فاذا كان كروتشه وتلامذته يرون ان التعبير هو الذي يفرق بين ما هو فن وما ليس بفن، فان تولستوي يرى هذا الفرق في انفراد الفن بقدرته على العدوى. ويقول تولستوي ما خلاصته: لو ان انساناً دون ان يبذل جهداً او يغير موقفه ، دخل في تجربة او حالة ذهنية حين يقرأ او يسمع او يرى عملاً فنياً لآخر – دخل في

حالة ذهنية توحد بينه وبين ذلك المتفنن وبين آخرين تأثروا بالعمل الفني ، فان هذا الاثر الفني الذي اثار مثل هذه الحال يعد عملاً فنياً صحيحاً ، واذا عجز عن ان يثير هذه الحال - فليس هو فنياً مهما يكن شعرياً او واقعياً او ممتعاً . وان من اخص صفات هذا الشعور الذي اثاره العمل الفني انه يوحد بين المتلقي والمتفنن الى درجة يشعر معها المتلقي كأنه هو صاحب العمل الفني ، وان ما عبر عنه كأنما هو ما كانت نفسه تهفو الى التعبير عنه. فالفن الصحيح يحطم الوعي عند المتلقي بان ثمة فاصلاً بينه وبين المتفنن وليس هذا فحسب بل بينه وبين اي اناس آخرين تلقوا هذا العمل الفني. فاذا لم تتم هذه الحالة من العدوى فالعمل ليس فناً ، وليست العدوى بالآية الوحيدة على صدق العمل الفني بل درجة العدوى هي الحكم في ذلك ، فكلما قويت العدوى كان العمل الفني احسن . وتعتمد هذه الدرجة على امور ثلاثة :

(أ) على كبر الفردية في العاطفة المنقولة او صغرها.

(ب) على مدى الوضوح الذي به تنقل العاطفة .

(جـ) على صدق الفنان واخلاصه .

فكلما كانت العاطفة اقوى في فرديتها (وهذا عين ما قاله كروتشه وتلامذته) كان التلقي اقوى ، كما ان الوضوح في التعبير يساعد على العدوى ، واهم الثلاثة قوة الاخلاص في المتفنن ، فكلما شعر المتلقي ان الفنان هو اول من يعديه فنه ، وان فنه ليس للتلاعب بعواطف الآخرين ، فان هذا يزيد من قوة العدوى

في المتلقي . ومع ان تولستوي ذكر ثلاثة امور تعتمد عليها العدوى فقد صرح بان الثلاثة تؤدي الى واحد هو الاخير ، وهو شعور الفنان بالحاح داخلي عنيف يدفعه للتعبير .

وليس هناك من فرق كبير بين التعبير ومهمته عند مدرسة كروتشه وبينهما عند تولستوي ، فالكشف بالتعبير عن العاطفة حتى يستطيع المتلقي ان يكتشفها في نفسه نوع من العدوى؛ ولكن فكرة تولستوي لا تضع فاصلاً بين التعبير واثارة العاطفة التي يعاني مثلها المتفنن .

وقد نتساءل عن الشرط الثاني والثالث: كيف يتم الوضوح؟ فهذه هي المشكلة الكبرى حول النقل او توصيل العاطفة للآخرين . ثم ما هي القوة التي تتم بها التجربة حتى يكون الاخلاص متوفراً ؟ ولكن على الرغم من غموض ما يتطلبه تولستوي فان نظريته تتحدث عن كمال التجربة وثباتها ووضوحها كما تتطور في ذهن المتفنن حال لحظة التعبير ، فالدخيل والمجتلب فيها اثناء الخلق هو ما يريد تولستوي ان ينفيه . ان تكامل الذهن ساعة الخلق هو اهم شيء في العمل الفني وهو من اندر الاحوال ، وذلك هو ما عناه تولستوي بالاخلاص والصدق ، وفي هذا قدم تولستوي خدمة كبرى للنظرية النقدية .

٦ – توسع في التعريف بالرومانطيقية والكلاسيكية

ظهر جلياً ان نظريتي المحاكاة والتعبير تصلحان اساساً للتفرقة

بين الرومانطيقية والكلاسيكية . ولكنا اذا واجهنا العمل الادبي نفسه ، لم تبقَ التفرقة بينهما سهلة ميسورة . ولذلك ارى من الضروري ان اقيم بينهما نوعاً من المقارنة يجعل تصورهما ممكناً قريباً من الصواب ، فقد اختلف الناس في فهم حدودهما – وخاصة حدود الرومانطيقية – حتى كادا ان يفقدا ميزة التحديد .

يقول جوته : ان قسمة الشعر الى كلاسيكي وورومانطيقي ، تلك القسمة التي شاعت في العالم كله وسببت هذه الكثرة من الجدل والخلاف ، جاءت اولاً مني ومن شللر . كانت قاعدتي في الشعر ان أؤلف موضوعياً ، اما شللر فانه على العكس مني لم يكتب الا ما هو ذاتي ، وكان يرى ان طريقته جيدة فكتب ليدافع عنها مقالة في الشعر الساذج العاطفي ، وعندئذ تعلق شليجل وتلامذته بهذه الفكرة وطوروها ، فانتشرت تدريجاً في انحاء العالم واصبح كل شخص يتحدث عن الرومانطيقية والكلاسيكية ؛ ومنذ خمسين عاماً لم يكن احد يعير هذه المسألة اهتماماً .

ولا يهمنا ما ينسبه جوته لنفسه ولمعاصره شللر من امر الاصطلاح ، ولكن الذي يهمنا هنا انه يقرن الكلاسيكية – اي طريقته هو – بالموضوعية ، كما يقرن طريقة شللر بالذاتية . وجوته نفسه هو صاحب آلام فرتر ، تلك القصة الرومانطيقية الخالصة ، وهو ايضاً الذي وصف الرومانطيقية بالمرض حين رآها تبلغ حد الاسراف . ولا ريب ان جوته كان يتجه اتجاهاً

قوياً الى الكلاسيكية بعد مرحلة الشباب .

اما فردريك شليجل فكان ثائراً على كل ما هو كلاسيكي ، ولذلك توجهت احلامه الى العصور الوسطى اذ رأى فيها حقيقة السذاجة المحبوبة ، والسلامة من التصنع ، والتلقائية في المشاعر ، وهذا هو حال الرومانطيقية فانها رفعت دائماً من قيمة البدائية ومجدتها : فقد تكون هذه البدائية في العودة الى الطبيعة كما تصورها روسو والمتأثرون به ، وقد تكون في العودة الى العصور الوسطى كما رآها شليجل . وذاعت آراء شليجل خارج المانيا عن طريق مدام دي ستايل . ثم تسربت الى انكلترا عندما ترجم كتابها « المانيا » الى الانكليزية سنة ١٨١٣ . وشليجل هذا هو الذي يقول فيه نيتشه: انه اعرف الناس بكل الدروب المؤدية الى الفوضى . ومن حماسته وآرائه تبلورت الرومانطيقية الالمانية ، ووضحت لها حدود .

يتضح من هذا العرض ان الرومانطيقية تنبع من التلقائية في التعبير ، فهي ذاتية ، تقدس البدائية والسذاجة ، وان الكلاسيكية تقوم على النقل والمحاكاة فهي موضوعية معتدلة . ومن هذا الوضع يتبين لنا ان في طبيعة الرومانطيقية نزوعاً شديداً الى الثورة ، وتعلقاً بالمطلق واللامحدود ، لان الرومانطيقي يرى ان الانسان خيّر بطبعه - كما يراه روسو - وان الشرائع والتقاليد والعادات هي التي افسدته فهو جاهد في تحطيمها وانكارها ، اما الكلاسيكي فيؤمن ان الانسان محدود

في طاقتـه وان التقاليد يمكن ان تكون ذات جوانب حسنة جميـلة . ومهما تحاول الكلاسيكية ان تكون جامحة فانها دائماً ترتد الى التحفظ لان الشاعر الكلاسيكي لا ينسى انـه محدود ، متصل بالارض، فاذا وثب عاد الى وضعه الاول. اما الرومانطيقي فيلحق في طيرانه بالاثير ، ومجازاته في اكثرها مستمدة من التحليق ، وكلمة مطلق او انطلاق قد ترد في كل بيت من شعره .

وقد كانت الثورة طابعاً ملازماً للرومانطيقية ، ففي نشأتها كانت ثورة على الافكار العلمية والميكانيكية التي اوجدتهـا الكشوف العلمية ، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبـة المنطقية ، او قل هي ثورة القلب على العقل ، بقصد الاعلاء من شأن الشعور والعاطفة ، ونزعة الى ان يثبت الشاعر ان خياله اسمى من العالم الآلي، وان نفسه اوسع منه مدى، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد من خلقه . ولذلك كان اعمق فرق بين الرومانطيقي والكلاسيكي في طبيعة الخيال عند كل منهما . فالاول يوغل في خيال مجنح واهم يخترق به اقطـار العالم المحسوس الى دنيا جديدة ، ويحلق بين الذكريات والامل او كما يقول شلي « ينظر وراءه وامامه ثم يتحسر على مـا لم يكن » ، ويتملكه الحنين للاختفاء من عـالم الحقيقة ، ويتجه بحنينه هذا الى « المجهول » . يقول روسو : كنت احترق بالرغبة دون ان يكون لي هدف معين . امـا الكلاسيكي فانه

دائماً مخلص لطبيعة الحدود راضٍ بمواضعات الحياة، يحب اللياقة او « مراعاة المقام » ويحرص عليها . والخيال الكلاسيكي ليس حراً في ان يطير او ينطلق في عالم الاحلام ، وانما هو خيال مركزي ، مجند في خدمة الواقع .

ويقول اوغست. و. شليجل، وهو اخو فردريك الذي سبق ذكره : ان الشعر والفن القديم يفرقان بقوة بين الامور غير المتشابهة ، اما الرومانطيقي فتعجبه « الاخلاط » التي لا تفترق ، وهو يمزج كل المتناقضات من طبيعة وفن وشعر ونثر وجد وعبث وتذكر وتوقع وروحانية وجسدية ، وارضي وسماوي وحياة وموت – يمزجها مزجاً متقارباً متلاحماً . ويقول ايضاً : ان الشعر الرومانطيقي تعبير عن انجذاب خفي نحو فوضى تنتظم كيان النظام الكوني .

وثمة فرق هام بين الرومانطيقي والكلاسيكي : فالاول يفضل المضمون على الشكل ، امـا الثاني فيتعلق بالشكل ، ويحب الصورة حية واضحة محدودة ، وصوره متماسكة ذات حواف صلبة . امـا الرومانطيقي فيهرب من الحوافي الصلبة ، ويفضل الشكل الايحائي ، محاولاً ان يعيد لنا الشعور الذي يستكن في نفسه ، ومن اجل ذلك يورد عبارات لا تهم كثيراً في بناء الشكل العام .

ويرى هيوم ، وكان يدعو للعودة الى الكلاسيكية ، ان الرومانطيقية تفسد ذوق المجموع ، لانه ان تعوّد هذا اللون لم

يستطع الحياة بدونه فتأثيره كتأثير المخدر . ولكنا اذا استثنينا هيوم ومدرسته وجدنا بين النقـاد والجماليين المحدثين ميلاً الى الاعتراف بان اتحـاد الرومانطيقية والكلاسيكية في الفنان الواحد ، امر ضروري . فيرى كروتشه ان الشاعر العظيم هو من اجتمعت فيه النزعتان معاً، ولذلك نجده يقول : اذا كان المنحى الكلاسيكي من حيث كمال النقل او التعبير لازماً للعمل الفني فان المنحى الرومانطيقي من حيث العـاطفة ليس اقل منه لزوماً . ان الشعر لا يستطيع ان يكون امـا صادقاً وامـا عاطفياً بل لا بد ان يكون صادقاً وعاطفياً معاً . ومثل هذا الرأي نجده عند مكسيم غوركي ، حين يصرح بان اعاظم الفنانين تلتقي فيهم الرومانطيقية والواقعية معاً .

وعلى ضوء التحليل النفسي الحديث ، يحـاول بعض الباحثين ان يفسر اجتماع الكلاسيكية والرومانطيقية في النفس الواحدة، فيرى هربرت ريد ان في ذهن كل متفنن قوتين متجـاذبتين : في احداهما ينقاد الى العقل البدائي حيث يجد كنزاً غنياً بالصور والاحلام ، وفي الثانية يتجه نحو النظام والجمال الخلقي . وهاتان القوتان تتحدان احيـاناً في توجيه حياة الفنان فاذا توازنتا نتج عنهما فن كامل . وواضح من تحليله هذا انه يحاول ان يفسر اجتماع الرومانطيقية والكلاسيكية في نفس الفنـان الواحد ، تفسيراً نفسياً ، وهو عين ما قـاله اندريه جيد من زاوية ادبية خالصة ـ قال جيد: « من الهـام ان نتذكر ان الصراع بين

الكلاسيكية والرومانطيقية قائم داخل كل عقل ومن هذا الصراع يتولد العمل الفني ، فالعمل الفني الكلاسيكي يحدثنا بانتصار النظام والدقة على الرومانطيقية الداخلية ، وكلما كانت الثورة في الداخل اعنف ، كان العمل الفني اجمل » . وفي هذا القول ما يفسر لنا معنى الالهام في الحياة الفنية .

اما لوكاس فيستغل آراء فرويد النفسية ويستنتج منها اجتماع النزعتين في النفس الواحدة . ذلك ان الحياة الانسانية – في نظر فرويد – خاضعة لثلاث قوى هي : Id او الدوافع البدائية ، والذات العليا Super-ego اي الضمير ، ثم مبدأ الحقيقة . ويقترح لوكاس ان نعد العنصر الثالث مسؤولاً عن الاتجاه الواقعي في الفن وان الكلاسيكية تجيء من تسلط الذات العليا وان الرومانطيقية تنبع من الدوافع البدائية ، وان الصراع في النفس ليس بين قوتين اثنتين وانما بين ثلاث قوى ، ومن تغلب منها قاد الحياة على طريقته وطبيعته . وتخف الواقعية لنجدة احد الجانبين فتنقذ الرومانطيقية من ان تصبح مستهترة نشوى ، وتحول دون استبداد الكلاسيكية .

ولا بد ان نذكر ان اصطلاحي الرومانطيقية والكلاسيكية لقيا اهتماماً كبيراً وتعرضا لجدل طويل بين النقاد منذ ان جهر هيوم بدعوته للعودة الى الكلاسيكية . وقد سار بعض النقاد في دراستهما على طريقة تحليلية استقرائية دقيقة ، فجمع جاك برزون مجموعة طيبة من التعريفات التي استعملت في الخمسين سنة

الماضية ، ومن هذه التعريفات ظهر ان الرومانطيقية استعملت لتدل على حب الغرابة ، العودة للقرون الوسطى ، الثورة على سيطرة العقل ، تبرير مسلك الفرد ، الثورة على المنهج العلمي ، احياء فكرة وحدة الوجود ، انعاش النظرة المثالية ، رفض سيطرة العرف والتقاليد في الفن ، العودة للعاطفية ، العودة للطبيعة ... الخ . اما الباحث لفجوي Lovejoy فانه وجد اللفظة تستعمل بتنوع مخيف ، حتى انكر صلاحها للدلالة على شيء واضح محدود . ورد عليه جماعة آخرون من الباحثين ، ومن نتاج هذا الجدل نستطيع ان نخرج بمفهومات جيدة مناسبة لمعنى الرومانطيقية ، واذا اخذنا تعريف برزون (عام ١٩٤٩) لها بانها « الثورة التي نقلت الفكر الاوروبي من التوقع والرغبة في الثبات ، الى الرغبة في التغير وتوقعه » فان ذلك يوصلنا الى ان الرومانطيقية تستند الى مبدإ عضوي حيوي ، كمبدإ نمو الشجرة ، واذا اضفنا الى المبدإ العضوي فكرة الدينامية خلصنا الى القول بأن الرومانطيقية قوة عضوية دينامية . ولكن بعضها ايجابي كقصيدة « الملاح القديم » لكولردج ... اذ يمر بطلها في موت روحي ثم في ولادة جديدة ، وبعضها سلبي ، وهو النوع الذي يصور حالة الشك واليأس والانهزام من وجه المجتمع ككثير من اشعار بيرون .

ومجمل القول انك تجد شعراً يعلي من شأن التجربة الذاتية ويتعشق المطلق ويهيم في اللامحدود ويعتمد على العاطفة العاتية

الجامحة، ويمتلىء بالأسى والكآبة والحنين الى المجهول ، وتحس ان القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الالفة عن وجه الكون ، وتعرّي الجمال النائم للناظرين ، وتتعلق بالمدهش والمعجب والغريب ، وتبتعد عن الواقع على جناحين من الخيال الحر الطليق ، وتقدس البدائية والطفولة، والعصور الذهبية، وتبحث عن سر الحياة، وكل هذه المظاهر اذا تحدث عنها الناس استعملوا اصطلاح الرومانطيقية ، سلبية كانت تلك الطاقة او ايجابية .

٦ ـ الشعر العربي ونزعة الكلاسيكية والرومانطيقية

ارى ان اعرض لهذه الناحية في هذا الموطن ، وان لم يخل الاتجاه اليها من استطراد سيصرفنا حيناً عن ان نتتبع تطور النظرية الشعرية في الغرب . وقد ظلت دراسة الشعر العربي بعيدة عن تناول هذا الموضوع ، لانبهام الكلاسيكية والرومانطيقية في النفوس ، ولان بعض الناس يجفلون من مثل هذه الاصطلاحات ، ويرون فيها تطبيقاً للنقد الغربي على الشعر العربي . والمسألة بعد ذلك كله لا تحتاج الى كثير من هذا الحذر لان الكلاسيكية والرومانطيقية خاصيتان تحددان الشخصية الانسانية ، والخلق والتفكير ، كما تحددان الاتجاهات الفنية، بل انك تستطيع ان تدرس بهما الميول السياسية والتفكير الاجتماعي .

واذا نظرنا الى النظرية النقدية عند العرب ، وجدنا صبغتها

كلاسيكية متشددة . فهي تنص كثيراً على روح الاعتدال في التعبير ، وعدم الايغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالاً ، وتهتم اهتماماً جلياً بمراعاة المقام واللياقة وآداب (الآيين)، وتسرف في هذه الناحية اسرافاً يقيد الشعر في بعض الاحيان ، وتعلي من مقام اللفظ على المعنى او الشكل على المضمون – كما سأبين بتفصيل فيما بعد – وتحب الحصر والتقييد والتقعيد . ولذلك يمكن ان يقال ان الشعر العربي في عصوره المختلفة كان يتنفس في جو كلاسيكي خالص . وحين بلغت النظرية النقدية ذروتها وركزت في ما سموه عمود الشعر ، اعطت للروح الكلاسيكية صبغة لا يسهل التحلل منها . وقد كان عمود الشعر في اكثر حدوده يعتمد على فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة، وعلى تحديد الشكل الجميل في الشعر. ويتلخص عمود الشعر في «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه ، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية» . ومهما يقل في تحليل هذه القواعد المجملة، فان الاعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تمام الوضوح . كما ان ما نص على مقاربة التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، انما يترجم في تذوقنا الحاضر للشعر ، قصاً لأجنحة الخيال ، ومن المدهش ان هذه القواعد تتصل اتصالاً مباشراً بالدفاع عن طريقة ابي تمام وهو الذي حاول في جانب الخيال – وحده –

ان يثور على هذه المعايير الكلاسيكية الخالصة .

وهذه النظرية النقدية نتاج طبيعي لجهود فئتين من النقاد هما النقاد اللغويون والنقاد المتأثرون بالفلسفة مثل قدامة . وكلا الفريقين يستمد روح المحافظة لا من طبيعة الشعب ومن المؤثرات الدينية فحسب ، وانما يستمدها ايضاً من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوي ، وهي كذلك عند المناطقة الذين يتعبدون الثقافة الهلينية ومنطق ارسطاطاليس . ولذلك اصيب الشعر العربي بالتقليد اولاً عندما خاف اللغويون من تحضر اللغة فاتخذوا من القديم نماذج يحتذيها المحدثون ، وثانياً عندما تبلورت نظرية عمود الشعر تبلوراً شديداً صلباً لم يسمح بالثورة عليها . ومن ثم تجد فكرة المقاربة في التشبيه واضحة تماماً عند رجل كقدامة اذ يرى ان افضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما حتى يدني بهما الى حال الاتحاد . وليس وراء هذا المطلب خيال جامح ، او انطلاق . واذا احسسنا ان في اشعار المولدين مباينة لبعض الشعر الجاهلي ، فيجب ان لا نظن في هذا مبارحة للقواعد الكلاسيكية ، ان المسألة لا تعدو تحويراً طبيعياً في الشكل ، وخضوعاً لمستلزمات الحضارة الجديدة ، وما يتبعها من رقة او تحلل من بعض القيود والتقاليد ، اما الميل الى الايجاز واكتناز اللفظ القليل بالمعنى الكثير ، والتركيز الشديد ، وكلها من سمات الكلاسيكية ، فلم تتغير النظرة اليها كثيراً على

مر العصور. واذا كانت هناك ثورة على شيء او آخر ، فانما هي ثورة فردية ، في جانب ضيق ، لا تصل الى درجة الخروج على تقاليد الشعر المرسومة . خذ مثلاً ثورة ابن الرومي على التركيز تجدها في نواحيها الاخرى التزمت بالتشدد الكثير في السلامة التعبيرية ، ولم تكن مجنحة في اخيلتها ، وكانت مقيدة بذهنية منطقية كلامية. وتأمل ثورة ابي تمام في الاستعارة تجد حظها من الصلابة وافراً في السياق والمبنى، بحيث تنافس الشعر القديم. اما ثورة المتنبي على كثير من الدقة اللغوية والنحوية، واهتمامه بالمعنى، فانها لم تستطع ان تفارق كلاسيكيتها في شدة التركيز، ولذلك لن تجد في هذا الشعر انطلاقاً لمعانقة المطلق واللامحدود ، ولا شكلاً مظللاً ايحائياً ، وانما شكلاً صلباً حاداً واضح الحوافي ، ولن تجد فيه تطلباً للمعجب وهياماً بالغرابة ، الا ان يكون شيئاً قليلاً من قبيل التلاعب الذهني . وليس فيه هذه النظرة الرومانطيقية الى الطبيعة والسذاجة والطفولة والحنين الى المجهول، وما يغمر هذا الادب من حنين فانه شديد الصلة بالواقع ، واشده حنيناً الى الحياة البسيطة تلك الاشعار التي صدرت ايام الفتوحات حين ابتعد الناس عن جزيرتهم المحبوبة .

ويجب ان اسرع فأقطع طريق الظن على من يتوهم ان الروح العربية لم تكن مفعمة بالرومانطيقية في اي عصر . ان هذه الروح كانت عاتية في بعض الاحيان ، وكان القلق من جرائها على اشده ، ولكن التعبير عن هذه الروح في الادب لم

يكن يستسلم الا للحدود المرسومة. واوضح العصور رومانطيقية ذلك العصر الباكي - اعني العصر الاموي - الذي اوجد الشعراء العذريين والزهاد البكائين، وشعراء الشيعة . فاذا نظرنا الى غزارة الدموع ورقة القلب، والهيام بامرأة لها صورة عجيبة في الخيال، وجدنا حقاً هنا مظاهر رومانطيقية، ولكن هذا العصر ايضاً هو الذي اوجد الاخطل والفرزدق والراعي وذا الرمة والكميت وغيرهم . وليس من قبيل التعظيم لبعض الشعراء ان نجد فيهم احياناً -ومن بعض الوجوه- رومانطيقية متطرفة، ثم نرى انهم كلاسيكيون متشددون في نواح اخرى . تأمل شعر ابي ذؤيب وذي الرمة، والمتنبي فانك واجد شيئاً عجيباً من هذا القبيل؛ ويمكن ان يقال في هؤلاء واضرابهم انهم رومانطيقيون ثائرون ولكنهم مقيدون الى حد بعيد بالموروث الادبي والذوق العام، والنظرية النقدية .

وفي الميل الى اللامحدود والمطلق يستوقفنا الشعر الصوفي، فربما كان هو الشعر الوحيد الذي استأثر بهذه الصبغة الرومانطيقية، على ان العيب في هذا الشعر، ان قائليه لم يكونوا من افذاذ الشعراء، وحين نلتقي أدقهم احساساً بالجمال، وهو ابن الفارض، نجد ان الاهتمام بالشكل قد استغرقه، حتى فوت عليه الانطلاق وراء الخيال . ومع ذلك فان الشعر الصوفي، ونجديات الشريف الرضي، واشعار الاغتراب والحنين، لا تزال اقرب الى التعبير الايحائي من سائر الشعر العربي، واحفل بالعاطفة التي

تبدو لنا فيضاً تلقائياً في الغزل العذري .

ولا نستطيع ان نجد مدرسة رومانطيقية واضحة المعالم الا في العصر الحديث . ومؤسسها جبران كان رومانطيقياً الى اطراف اصابعه ، وصورة تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وانكلترا. وقد مجدت هذه المدرسة العودة الى الطبيعة وألّهت النغمة، وامتلأت بالحنين الطاغي ، وبالكآبة والالم وبالنفور من حياة المدينة وبالثورة على التقاليد والشرائع. وقدست شريعة الحب واتخذت القلب اماماً هادياً ، وغمرتها الرموز الصوفية ، وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القالب اللغوي الصلب ولجأت الى التحليل وتعلقت في ما كتبه جبران بخيال لا يقر على هذه الارض الا ليستجمع فيطير الى آفاق اعلى [1] . وقد كثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر ، أو بمؤثرات مباشرة من اوروبة ، فاذا بها تعم البلاد العربية فتظهر في الزهد والتصوف والاغراق في الروحانية والميل الى الطفولة عند التيجاني يوسف بشير، وفي الميل الى الطفولة وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في شعر الشابي، كما ظهرت في تقديس الألم والكآبة عند ابي شبكة ، وفي الانطوائية الباكية عند انور العطار، وفي البرج العاجي والهيام بالتطواف في شعر علي محمود طه، وفي العودة الى الريف والبدائية

(١) راجع تفصيل ذلك في كتاب سيصدر قريباً للمؤلف بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم ، وموضوعه « الشعر المهجري » .

والبساطة عند محمود حسن اسماعيل وغيره . وزادتها الحرب الثانية امتداداً ، فظهرت في شعر المرأة قريبة الشبه بالمرض، كما هي عند فدوى وعند نازك في ديوانها الاول: اغراق في الوهم، وعشق للاخيلة وعالم اليوتوبيا ، وتمثلت في شعر الشباب العراقي المعاصر حنيناً الى المجهول ، وصورة للتعب والارهاق واليأس ، وهي النغمات التي تعلق بها البياتي وبلند الحيدري والمحروق والوتري وغيرهم ، وان كان بعض هؤلاء قد حاول ان يتخلص منها بعد فترة من الزمن . ولنمثل بالبياتي فانه بعد ديوانه « ملائكة وشياطين » حاول ان يخلع ثوب الرومانطيقية ، فاذا بها تسري في شعره في ديوانه الثاني « اباريق مهشمة » وتطل في الحنين الى الطفولة وتقديس الريف وكره الحياة في المدينة، وغير ذلك من سمات رومانطيقية [1] .

وسيجد من يتتبع قيام هذه المدرسة في ادبنا الحديث انها بدأت صورة لرومانطيقية بلايك ووردزورث وروسو ، مفلسفة واضحة الاصول ، ثم اخذت المؤثرات المتلاحقة تجعل منها « ظاهرة عصبية » زادتها الحرب الثانية توتراً ، وانطوائية واعتكافاً ، وصبغتها المذاهب بألوان مختلفة ، فهي تقترب حيناً من الرمزية ، او تنساب فيها اخيلة عالم ادجار الان بو او تنبسط عليها ظلال الوجودية .

---

(١) راجع بيان ذلك في كتاب « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث » ، للمؤلف (دار بيروت ١٩٥٥) .

وقد مدت هذه الروح الرومانطيقية خيوطها في جهات متعددة فلم تسلم من تأثيرها مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي بدأها شوقي واحتفظ لها بميزاتها الاصيلة امثال الاخطل الصغير وامين نخله وامتدت اصابعها الى عالم القصة عند المنفلوطي ومن تأثر به ، وعندما عقدت صداقة مع الروح الدينية في نفس مصطفى صادق الرافعي وتلامذته كان نتاجها مدهشاً في الصور ، غريباً في الالتواء ، فذاً في عشق المعجب وتفضيل الغريب . اما عند مي فقد جعلت المقالة رفيفاً جميلاً من الاخيلة والصور . ولا شك ايضاً انها تركت مسحة خفيفة على ذلك الادب الذي ترعرع في احضان نظرية النشوء والارتقاء ، واهتم بالواقعية التحليلية . ومسحة اقوى من هذه واعمق في شخصيات توفيق الحكيم ، وبرجه العاجي ، ومثاليته الحالمة .

٣

الثورة على الرومانطيقية

١ – الواقعية والطبيعية

حين قويت الرومانطيقية مست جذوتها كل ادب في اوروبة في الثلث الاول من القرن التاسع عشر، واغنت الشعر الغنائي في انكلترا والمانيا وفرنسا، وغذت الانواع الادبية الاخرى بقوة. ولكن كانت هناك نذر جديدة في افق الحياة تدل على ان عمرها لن يطول. وفي المانيا بالذات وبعد سنتين من وفاة جوته حدث تغير وتوقف، ادى بشمس الرومانطيقية الى الكسوف، وكانت فرنسا اسبق من المانيا الى التعبير عن هذا التحول فيما سمي الواقعية والطبيعية على يد فلوبير وموباسان وزولا وغيرهم.

كان الاتجاه الجديد ثورة على الرومانطيقية، ثورة استمدت

اسبابها من طبيعة التقدم العلمي في القرن التاسع عشر وخاصة ذلك التقدم البيولوجي الذي تمثل في نظرية التطور . وبعد ان ابلغت الرومانطيقية الانسان الى موقف البطولة، عاد العلم يقرنه بالحيوان الاعجم ويصوره صغيراً خاضعاً للقوى المختلفة من حوله، ويعلمه ان الانسانية عبد للوراثة والبيئة ، وعندما اراد الادب ان ينتحل هذا الموقف العلمي اطلق على المذهب الجديد اسم الطبيعية ، فطبقه زولا الذي كان يرى ان كتابة قصة تشبه القيام بتجربة في المعمل ، فما على القصصي الا ان يهيء لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة، ثم يقف ملاحظاً تحركاتهم الاوتوماتيكية، ووجدت هذه الحركة في الناقد تين مفلسفاً لها ، وقد كان يرى ان الحكم على القطعة الفنية الرائعة انما هو بدراسة الاحوال الجغرافية والمناخية التي تكتنف الفنان .

وليس معنى هذا ان كتاب « اصل الانواع » كان هو المنبع الذي فاض عنه الادب الجديد ، وانما معناه ان الاتجاه العلمي الجديد احدث في النفوس رد فعل لعاطفية الرومانطيقيين وذاتيتهم، فاذا بالادب يتجه نحو الموضوعية ، ويحاول ان يتمسك ببعض ما في الكلاسيكية من خشونة .

وهذا بدأ يظهر في فرنسا حوالى منتصف القرن ، عندما أخذ جوتييه واشباهه من البرناسيين يصورون الاحداث التاريخية والمظاهر الطبيعية بأقصى ما يمكن من الدقة والموضوعية ؛ ان الاسراف في الرومانطيقية ادى الى الانكماش والتراجع ، اذ

سئم الناس التحويم في عالم الاحلام ، واخذوا يتوقون للعودة الى دنيا الحقيقة والواقع .

وبالاضافة الى نظرية التطور كانت هناك اتجاهـــات علمية اخرى ذات اثر في تقوية هـذا الاتجاه ، منها آراء ماركس ولاسال الاجتماعية ، هذا الى عوامل اخرى حققت لها وجوداً ووضوحاً مثل: الاحوال المعيشية القائمة على التنافس والتطاحن، وافلاس المبادىء الدينية، واشتداد الكفاح ضد الفوارق الطبقية ومـــا يتصل بهذه الامور من قريب او بعيد فاذا الدعوة الى « الطبيعية » هي السعي وراء الحقيقة بأي ثمن ولو كان ذلك هو التقزز المنفر .

فهذه الواقعية التي سميت طبيعية يمكن ان نستخلص منهـا اتجاهـــات ثلاثة : تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفصيلات التافهة ثم العناية بالفرد لا بالنماذج، واخيراً، السعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير او تحوير . هل الطبيعية عودة الى نظرية المحاكاة ؟ ان ارسطاليس لم يقل بالنقل الحرفي للحيـاة ، ولا قال بذلك أحد من أنصار نظريته . وقد عنى ارسطاليس بالمحاكاة ، نقل ما هو طبيعي في تمثيل حال الانسان دون ان يشذ عن اللياقة او « مراعاة المقام » . اما هذه الطبيعية فانهـا تشبه الرومانطيقية من حيث ثورتها على اللياقة وآدابهـا ، وحين يلقي الانسان عنه مسؤولية الاعتدال، فانه اما ان يطير في عالم الاحلام ويكون رومانطيقياً واما ان يرى الجـانب الوحشي

الردي، من الطبع الانساني والحياة الانسانية . وتحت ثوب الواقعية يختفي نوع من التهكم والسخرية اللاذعة يدل على خيبة الامل في العثور على الخير بين بني الانسان . وفي هذه الواقعية ينظر الواقعي الى الناس فيرى فيهم تماسيح ووحوشاً هائلة . وهذا في حقيقته ابتعاد عن الواقعية ، كالذي نراه واضحاً في مدرسة الواقعيين الفرنسيين الذين يصورون ابطال قصصهم بدقة تكاد تكون فوتوغرافية .

لقد كان الجيل الناشيء بعد سنة ١٨٨٠ يرى ان الواقعية هي الدواء الشافي من كل داء في الادب، ولكن لم يمض وقت طويل حتى احس هؤلاء ان التصوير الفوتوغرافي للعالم الخارجي كان محدوداً بمدى انطباع هذا العالم في نفوسهم ، ولذلك انهارت واقعيتهم امام مذهب جديد اسمه « الانطباعية » ، وهو مذهب يحمل في ذاته اصولاً مناقضة تمام المناقضة للواقعية الاصيلة . لقد رأى الفنانون بوضوح ان ما يسمونه واقعية في تناولهم للحياة المنحطة في ازقة المدن الكبرى ومنعطفاتها ليس في حقيقته الا تصويراً لجانب واحد ، منعزل عن بقية الجوانب ، وانه ليس الواقع نفسه ، وانما هو ما انطبع في اذهانهم دون سواه .

وأوضح ما ظهر من اتجاهات للواقعية انما كان في ميدان النثر لا الشعر، ولذلك لا تستغرق اهتمامنا هذه الظاهرة الا بمقدار، ولا شك انها وجدت صدى في الشعر الغنائي بألمانيا، اذ كان هذا النوع من الشعر اسرع من غيره التقاطاً لها، واكبر ممثليها بين الغنائيين

الالمان هو رتشارد دهمل (١٨٦٣ – ١٩٢٠) وشعره يعج بالقيم الاخلاقية المضطربة في عصره ، ويجيء احياناً حسياً ويبلغ حد السوداوية المرضية . اما في الشعر الانكليزي فمن الصعب ان نحدد آثار الطبيعية ، ولكنا نجد شيئاً من الاتجاه نحو الواقعية في شعر برونتج ، كما نجد عند تنيسون المتأثر بنظرية التطور ، دقة بالغة في الوصف ، وتشدداً في الدقة .

٢ – البرناسيون

وتعرضت الرومانطيقية بفرنسا لثورة جزئية تمثلت في المذهب البرناسي ، الذي اتخذ هذا الاسم من جبل البرناسس ، وهو مقام ابولو إله الشعر ببلاد اليونان ، وكانت احدى قممه ايضاً مثابة لباخوس إله الخمر . وانما تسمى الشعراء الذين ينتمون الى هذا المذهب باسم البرناسيين اعترافاً منهم بانهم يستمدون وحيهم من رب الشعر مباشرة ، ونأياً بشعرهم عن مستوى الرجل العادي . وفي انتسابهم الى جبل البرناسس ايضاً اشارة اخرى الى انهم يفضلون العودة الى الكلاسيكية اليونانية. وقد قص البرناسيون اجنحة الشعر الغنائي الفرنسي ونادوا بتفضيل الشكل ، وافقدوا الكلمات تلك القدرة المجنحة على الايحاء ، ودعوا الى الدقة الكلاسيكية في التعبير . ولكن ثورتهم على الرومانطيقية لم تكن ثورة كاملة ، لانهم اقروا بعض خصائصها بعد ان تمردوا على ما فيها من عاطفية .

ولم يكن البرناسيون في مبدإ امرهم يمثلون مذهباً واضح الحدود، وانما كان يربط بينهم اولاً حبهم للفن على اختلاف في طريقة التعبير، ثم كانت المجلات الادبية سبيلاً الى تبلور نشاطهم، وكان فيهم اول الامر من يباينون المذهب البرناسي ولا يقرّونه مثل سولي برودوم ومالارميه وفرلين. على ان ليكونت دي ليل كان من ابرزهم جهداً واتجاهاً، وكان الشعراء المنضمون الى هذا المذهب يجتمعون به مرة في الاسبوع ويتلقون توجيهاته ونصـــائحه. وكان دي ليل ثائراً على دخول المظاهر الحضارية الحديثة من بخار وتلغراف في الشعر، كما كان يرى الشعر دقة في التصوير وقوة في القافية او شيئاً شبيهاً بالنحت في عالم الالفاظ. ومن هنا يتبين لنا ان البرناسية شكل من اشكال مبدإ الفن للفن، استوحت كثيراً من آراء جوتييه وبودلير وانكرت ان يعنى الشعر بالنواحي الاجتماعية والسياسية او ان يسخر لتمجيد البطولات والمعتقدات، ولما كان شعرهم يعتمد على الترابط اللفظي ووقع الكلمة فان من العبث ان نمثل له بالترجمة. ولم يكن الاتجاه البرناسي منحصراً في فرنسا بل امتد اثره في اواخر القرن التاسع عشر الى اسبانيا، حيث ظهر في شعر روبن داريو، كما ظهر في شعر الشاعر فلكر Flecker بانكلترا.

٤

عودة الرومانطيقية في ثوب جديد

١ – الرومانطيقية عند ادجار الان بو

لا يمكن ان نتحدث عن تبلور النظرية الرومانطيقية التي اسلمت نفسها الى الرمزية دون ان نقف عند ادجار ألان بو ، الذي امتد اثره فيآداب العالم حتى لنستطيع ان نلمس هذا الاثر في الشعر العربي الحديث : لقد مجد الناس هذا الشاعر لحياته ولشعره – اما لحياته فلانهم رأوا في صراعه مع عصره مثلاً يحتذيه الشاعر الحق ، ولكن لا شك ان شعره هو الذي قربه الى نفوس المتأثرين به في امريكا اللاتينية وروسيا .

ويهمنا هنا في الحقيقة نظريته الشعرية ، وهي نظرية بسيطة سهلة ، وضحها في محاضرة القاها عام ١٨٤٨ عنوانها « المبدأ الشعري » . ومجملها ان الانسان منقسم الى ثلاث قوى : العقل

والضمير والنفس، فالاولى معنية بالصدق والثانية بالواجب والثالثة بالجمال، ولذلك فان النفس هي المسؤولة عن الشعر ، فهو يصدر عن النفس ، وغايته كشف الجمـــال ، ولا علاقة له بالحق او بالاخلاق ، وهذا هو مـــا اعجب بودلير ومالارميه اللذين كانا يريان هيجو يتعمد الموضوعـات التعليمية والاخلاقية ، ولذلك اراد خلق شعر لا غير، غايته الجميل لا ان يعلم الناس ولا ان يصلحهم . . اما النفس كما يفهمها بو فهي ذلك الجزء الخـالد من الانسان ، وحسب نظرية بو يفقد الشاعر صلته بالعالم الظاهري، لان عمل النفس هو السعي للبلوغ الى الجمال العلوي. واذا كانت النظرية الرومانطيقيـة على يد شلي ووردزورث لا تزال ترى العالم الظاهري على ضوء الخلود ، فان بو اراد ان يتجاوز هذا العالم تماماً الى عالم آخر . وقد انجذب بودلير الى هذه الفكرة فكان عالمه هو الجمال المثالي كما كان عالم مالارميه السماء الزرقاء.

ان نظرة بو الى الشعر هي آخر خطوة رومـانطيقية نحوه قبل ان يحور رمزياً خالصـاً . ذلك ان الرومانطيقيين كانوا يبحثون عن عالم آخر فجاء بو وحدده ، وكانوا يربطون بين الشعر والجمال فجاء بو وقال: انه لا يرتبط بشيء آخر عدا الجمال. وهكذا بلغت النظرية الرومانطيقية في الشعر ذروتها عند بو . وجرى في اتجاهه الشعري ملتزمـاً بهذه النظرية : ففي اشعاره الاولى رأى رمز الاغنية الخالصة المثـــالية متمثلاً في اسرافيل

وهو ملك اختار بو اسمه من بعض الاخبار الاسلامية [1] ليمثل المغني المثالي الذي يطمح الشاعر ان يصبح مثله. ثم قال ان الشعر لا بد من ان يكون حزيناً ، وان الموسيقى والشعر لا بد ان يتقطرا دموعاً وانا في هذه الاحوال نبكي لاننا نعجز عن ان نعانق المسرّات العلوية التي نصل اليها للحظة قصيرة من خلال الموسيقى او الشعر. وهذه نظرة جديدة الى الشعر وليس من السهل ان يقبلها كل الناس، وقد جعل بو الحزن عاملاً من العوامل التي تحطم الحواجز في نفس الشاعر دون قوة الخلق، وتطلقها للعمل. ومن خلال الحزن والسوداوية، وجد بو منفذاً الى نوع جديد من الوجود ورأى انه يقترب من العالم العلوي الذي أحبه . وحين يصف حاله اثناء عملية الخلق يصورها نوعاً من الالم ، او حالة مضطربة بين الحلم واليقظة ـ حالة عقلية تتردد فيها الاشباح وتسكنها مخلوقات الرعب والفزع . وتسيطر على هذه الحال فكرة الموت لان بو يشتاق الموت ويريده مخلصاً من آلامه

(١) روي في الخبر انه ليس احد من خلق الله تعالى احسن صوتاً من اسرافيل، وانه اذا شرع في السماع يقطع على اهل السموات السبع صلاتهم وتسبيحهم، ثم اذا ركبوا الرفارف واخذ اسرافيل في السماع يكون غناؤه بانواع الغناء لكن من التسبيح والتقديس لملك القدوس فلم يتخلف عن حضوره شجرة في الجنة ولم يبق فيها ستر ولا باب الا ارتج وانفتح ولم تبق حلقة على باب الا طنت بانواع الطنين كلها ولم تبق اجة من آجام الذهب ولا قصبة فيها الا زمرت بفنون الزمر ، وغنت الحور العين وكذلك جميع طيور الجنة . والعارفون بالاساطير اليونانية سيذكرون عند قراءة هذا الخبر قصة اورفيوس واثر موسيقاه في الاحياء والجمادات .

ومعبراً الى عالم آخر، تضيع فيه النقائص ويبدأ الكمال، ولكن امله في الموت لم يكن ضاحكاً مرحاً وانما كان قاتماً سوداوياً وكان مجرد تفكيره فيه يسلمه الى كآبة عميقة . وفي قصيدته « مدينة البحر » يتخيل عالم الموت الذي لا يقطنه حي وليس فيه الا روعة المقابر . ومن خلال الموت كان يعتقد ان الحب يتحقق، ولذلك لم ينظم قصائد غزلية بالمعنى المباشر لهذه الكلمة، وانما اعتقد ان قصائد الحب لا بد ان تتحدث عن نساء ادركهن الموت ، وان الشعر يناجي اطيافهن ، ولذلك قال : « لا ريب ان موت امرأة جميلة هو خير موضوع شعري في العالم » ، ولم يكن يتصور ان هناك ما هو اشد اثارة للحزن ، وفي قصيدة له عنوانها « الى واحدة في الفردوس » يتحدث عن امرأة كان قد احبها ثم فقدها ، وبموتها لم يبقَ لحياته معنى لولا لمع من طيفها تعتاده بين حين وآخر وتعزيه ، فيشعر كأنها معه :

اما انا واأسفا واأسفاه
فقد خبا مني ضوء الحياة
ابداً ابداً ، لن ،
لن تورق الشجرة التي هصرتها الصاعقة
ولن يحلق النسر الكسير
(ومثل هذا القول يربط البحر
الوقور الى رمال الشاطىء) .
كل ايامي غيبوبة اثر غيبوبة

وكل احلامي الليلية تتوجه
الى حيث تلمع عينك السوداء
وحيث تلمع خطواتك
في كل رقصة اثيرية
وعند كل ساقية خالدة

٢ – ظهور المدرسة الرمزية

في كل مكان كان اثر زولا قوياً مدهشاً ، ومن ثم جاء رد الفعل ايضاً قوياً شاملا . فاتهمت الواقعية بتعدي حدود الذوق ، وبافلاس المادية العلمية ، وقام برجسون يناوئها بالاتجاه نحو الافكار الدينية ، وصرخ الكاثوليك في وجهها ساخطين . ولكن المناوأة الادبية جاءت من الاتجاه نحو القطب الرومانطيقي – مرة اخرى – لواذاً بالعالم المثالي من قبح الواقع وبشاعته .

هذا الاتجاه الجديد في فرنسا سمي بالرمزية ، وكانت تباشيره الاولى عند ادجار الان بو الذي قرأ بودلير قصصه عام ١٨٤٧ ثم ترجمها ونشرها على الناس ، فكانت اول مؤثر في اتجاه الرمزية الفرنسية .

كان بو يريد ان يتخلص من انحلال الرومانطيقية ويدعو الى خطة مغايرة لها – يدعو الى عدم المحدودية في موسيقى الشعر ، الى انطلاق ايحائي مبهم ، لا بالخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال

بل بالخلط بين وظائف الحواس نفسها . ونحن نجد بو في بعض قصائده «يسمع» قدوم الظلام ، ويقول في قصيدة اخرى «ومن كل قنديل انساب في اذني صوت رتيب ناغم لا ينقطع».

ولذلك كان من اول ما يبشر به الرمزيون اجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة ، ومحاولة الوصول بالشعر الى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي . لقد بهرهم ما حققه فاجنر في موسيقاه فأرادوا ان ينقلوا في الشعر ما نقله فاجنر بها حتى لقد قال فاليري : «ان مهمة الشعر ان يسترد من الموسيقى ما سلبته منه» ، ولما تزعم مالارميه الحركة الجديدة جعل كل همه ان يصل بالشعر الى هذا الهدف ، عملياً ونظرياً .

ويجب ان نذكر ان هذا الاتجاه نحو الموسيقى كان رداً على ذلك الميل الجارف الى وصل الشعر بالنحت والرسم في القرن التاسع عشر ، فقد مضى البرناسيون يصفون الكلمات كأنها اصباغ او احجار كريمة ، وقطعوا التعابير كالرخام او حفروها كأنها تنقش على اطباق معدنية وانتهوا الى اعتبار الشعر نحتاً كلامياً.

غير ان الموسيقى اشد الفنون ايحاء ، واليها توجه الرومانطيقيون الالمان – كما تقدم القول – ولذلك رأى المجددون الرمزيون ان يتوجهوا بالشعر الى الموسيقى لتتم له القدرة على الايحاء ، ورأى مالارميه وتلامذته ان يحاكوا الاوبرا . ويقول فاليري : «يستطيع الانسان ان يقول دون مبالغة ان الكشوف المهمة وكل البدع الفنية في الشعر (وفي

النثر الى حد ما) ـ منذ عهد بودلير ـ سببها الاتجاه نحو الاعمال الموسيقية العظيمة وخاصة اعمال فاجنر وما احدثته في اذهان الادباء . لقد كانت تخيفنا وتقلقنا تلك المقارنة بين ما في طاقة الاوركسترا ان تقوم به وبين فقر المصادر اللغوية، ولم يكن من سبيل للشعراء الا ان يحاكوا بكل جهدهم هذا المنافس الخطير».

وفي سنة ١٨٨٥ كان قد شاع بين الناس اصطلاح «المنحطين» وهي الكلمة التي استعملها جوتييه في وصف الروح السائدة في ديوان «ازهار الشر» لبودلير، وكانت الانحطاطية نزعة فلسفية او سياسية ذات طابع ثوري سلبي في معالمه ، وتتضمن هرباً ينكر كل القيم السائدة حينئذ . ولكنها لم تحدث اشكالاً جديدة في الادب بل كان المقسمون بها لا يزالون في صفوف البرناسيين حتى بعض الموهوبين منهم امثال رمبو ولافورج. غير ان رمبو كان اول من انقض على نوع جديد من التعبير تاركاً النماذج القديمة التي لم تعد تستهوي الانصار والمعجبين . ورمبو في تاريخ الشعر ظاهرة غريبة مدهشة ، هو ذلك الشاب الجائع المفلس الذي سافر من بلده الى باريس وعقد مع فرلين صداقة قصيرة الاجل، وقال الشعر في اجل اقصر، ثم سكت الى الابد وذهب يجوب البلاد حتى وصل الحبشة واستقر فيها تاجراً. غير ان شعره الذي اذاعه اصدقاؤه كان اقوى ثورة على البرناسية واقوى ممهد للرمزية ، وباستعماله الشعر الحر اغنى الشعر الغنائي الاوروبي وبذر فيه بذور القوة المستجدة، ومنح الناس طريقة من التعبير استغلوها الى النهاية.

وبعد عام ١٨٨٥ أخذ اسم الرمزية يحل محل اسم « مدرسة المنحطين»، وفي السنة التي تلت صدرت مجلة باسم الرمزية تحدثت عن الرمز وقيمته واثر مالارميه فيه ، وقالت ان مـــا يجمع الرمزيين ـ عدا حبهم للفن والعطف على المغمورين من الشعراء ـ هو الثورة على بعض العرف الذي كان سائداً من قبل ، فقد رفضوا استعمال الشعر للخبر ، وأبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولاً على جهل القـــارىء وسخطوا الابتذال الذي تردّت فيه الطبيعية ، والانحباس المغلق الذي انحصرت فيه البرناسية .

ولا شك في ان الفضل في تبلور النظرية الرمزية في الشعر ، انما يعزى الى مالارميه. فمن هو مالارميه ؟ كان شاعراً مغموراً يدرّس اللغة الانكليزية ليكسب قوتـاً ، ولم يخلف من الآثار ما يملأ اكثر من خمسين صفحة ، وقد ضحك الناس منه ووصفوا شعره بأنه هراء ، ولكن عناده لم يستسلم امام هذه الهجمات . وفي بيتـه بباريس حيث كان يعقد ندوة كل يوم ثلاثاء كان يتحلق حوله المعجبون من نواحٍ متعددة . وقد ترك اثراً بعيداً في ادباء الشباب من انكليز وفرنسيين . وكان بنظرته اللامعة من تحت اهدابه الطويلة ، وهو يرسل دخان لفافته « ليضع فيما بينه وبين العالم شيئاً من الدخان » ، يتحدث في النظرية الشعرية بصوت موسيقي رخيم ، ويفكر قبل ان يتكلم ، ويضع مـــا يقوله في صيغة استفهامية ، وزوجه الى جانبه تعمل في التطريز ، وابنته تنهض لتفتح البـاب للطارقين امثال لافورج وفـاليري

وجيد ووايلد وييتس .

وقد هاجم مالارميه البرناسيين لانهم ينقصهم الغموض والغرابة ، فهم يسمون الاشياء ، وتسمية الشيء في نظره تذهب بثلاثة ارباع المتعة التي تتولد من الايحاء والحدس ، ولذلك كان من اهداف الرمزية ان تلوّح بالشيء لا ان تسميه ، ويمكن ان نلخص وجهة نظر الرمزيين في هذه الناحية بما يلي :

يختلف احساسنا من لحظة الى اخرى . فمن المستحيل ان نعبر عن احساساتنا كما نحسها ، بواسطة اللغة الموضوعة . ولكل شاعر ذاتيته الخاصة ، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها . ومن مهمة الشاعر ان يبتكر اللغة التي تستطيع ان تعبر عن ذاتيته ومشاعره . وكلما كان خاصاً فانه يمر لمحاً وغامضاً ، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف ، وانما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع ان توحي للقارىء . اي ان هذه الرمزية تداعٍ في الافكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها ان تنقل شعوراً ذاتياً خاصاً .

وفي اخلاص الرمزيين لتحقيق هذه الغاية فارقوا كثيراً من الخصائص المعروفة للشعر ، فتحاشوا اولاً الموضوعات السياسية التي كان الرومانطيقيون يحبونها. وعادوا النظرة الواقعية والعلمية في الفن ، وانحازوا الى عالم الجمال المثالي .

وبعد وفاة مالارميه (١٨٩٨) تزعّم الرمزية تلميذه بول فاليري الذي كتب في عهد مبكر مجموعة من القصائد ثم مرت

به أزمة كف بسببها عن كتابة الشعر ، وعاد اليه بعد فترة غير قصيرة. وقد خطا فاليري بالرمزية خطوة ابعد اذ اكسبها تداخلاً وتعقيداً في التعبير اكثر من استاذه، وكان فنه نحتياً مرمرياً اذا تصورنا فن مالارميه رسوماً لامعة . ويصور شعر فاليري ذلك الصراع العنيف بين قوانين العقل وحوادث الحياة ، ومن هذا الصراع نتج شعر أصيل من ابرزه قصيدة «المقبرة البحرية» وهي قصيدة تسجل فرحة الشاعر بعودته الى الشعر . وفيها نراه يقف ظهراً على شاطىء البحر الى جنب مقبرة ، والشمس كأنها ثابتة فوقه، والماء مستوٍ كأنه سقف وقفت عليه السفن كالحمائم، وكأن العالم الخارجي يمثل المطلق الذي يتجه اليه فاليري ، وعندئذ يرفع صوته قائلاً: ايتها الظهيرة بالرغم من هذا الثبات فيك فانني انا وحدي السر المتغير فيك .... امـا الاموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ واصبحوا جزءاً من الطبيعة الميتة.... ثم يقول: حطمي هذا الصمت ... هذا الثبات ... وعندئذ تهب الريح لتخرق هدوء ذلك السقف المائي وتدفع به نحو الصخور ، واذا العالم يتحرك ثانية ، واذا الشاعر يعود الى الحياة .

في هذه القصيدة زاوج فاليري بين الفكرة والعاطفة ، فالظهيرة الصامتة ليست الا المطلق في ذهنه ، وهي ايضاً تلك السنوات التي قضاها محبلاً لا ينظم شعراً . وهي ايضاً الظهيرة الحسية نفسها التي ستنقضي بعد لحظات والبحر جزء من ماسة الطبيعة، والشاعر هو الغشاوة الوحيدة على صفحتها، ثم تهب

الريح وهي ذلك الاندفـاع في التعبير ــ التعبير بهـذه القصيدة نفسها ، وهكذا يكون العالم والشاعر صفحتين لحقيقة واحدة .

ان قصيدة المقبرة البحرية تدلنـا على الطريقة التي اختارتهـا المدرسة الجديدة في التعبير خصوصاً اذا قارناها بنوع من الرمز كان موجوداً في الشعر الفرنسي ينحو منحى الكناية التعليمية وهذا ما لم يعجب مالارميه وتلامذته ، ومن امثلة ذلك قصيدة « موت الذئب » لفيني . وهذه القصيدة ثلاثة اقسام (١) وصف للمنطقة التي خرج اليها الشاعر وصحبه لاصطيـاد الذئاب وموت رئيس الذئاب (٢) الشاعر وقد غرق في التأمل (٣) الاستنتاج وهو فلسفة الشاعر الرواقية في ستة عشر بيتـــاً . ومثل هذه القصيدة في نظر الرمزيين ناقصة من عدة وجوه : اولاً لانهـــا حكاية، وثانياً لان فيها انتقالاً من موضوع الى آخر، وثالثاً لانها تعليمية، ولذلك جاءت متفاوتة في قوتها وتأثيرها ولذلك صدف الرمزيون عن الطريقة التحليلية الى التركيب الذي تمازج فيه جميع مظاهر القصيدة ، حتى لو استخرجنا منها جزءاً لتحطمت لا من حيث تأثيرها فحسب بل من حيث قيمتها . ومعنى ذلك ان الرمزيين كانوا يحـاولون ان تنقل القصيدة للقارىء ايحاءات من « الكل » في خطفة ، مع ان هـذه الخطفة نفسهـا قد تأتي بعد الكد وبذل الجهد الكثير في التركيز . وليست القصيدة لتثير فكرة ، وانما لتخلق حالة او موقفاً او انطباعـاً ، وكثيراً ما سخر فاليري بمن يتطلبون فكرة او افكاراً من القصيدة .

ونتساءل هنا : الى اي حد افترقت الرمزية عن الرومانطيقية وباينت البنت امهـــا ؟ والجواب على ذلك ان القصيدة عند الرومانطيقيين دفقة من الشعور اما عند فاليري فهي « مشكلة ذهنية ملتوية » او كما يقول في بعض تشبيهـــاته : « القصيدة حمل يرفعه الشاعر الى السقف جزءاً جزءاً والقـارىء هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة ومن ثم يحس ، في لحظة، تأثيراً جمالياً كاملاً لم يعرفه الشاعر اثناء ابداعه للقصيدة » .

ثم ان الرمزية رفعت من درجة الذاتيـة التي نص عليهـــا الرومانطيقيون ، حتى جعلت الشعر تعبيراً عن اخص ما يتعلق بالشاعر، ومعنى ذلك انهما افترقتا في طبيعة الموضوع الشعري، فقد كان الرومانطيقيون يتحدثون عن الحب والرحيل والسياسة اي يصلون انفسهم بالحياة امـــا الرمزيون فقد توغلوا في تجربتهم داخل حقل الفن وحده، وقصروا كشوفهم على نواحي الفكر والخيال .

واذا كان الرومانطيقي ثائراً على المجتمع فان الرمزي يعتزل المجتمع كما فعل لويرجرن - احدى شخصيات لافورج - في ليلة زواجه من إلزا ، فقد ادار لهـــا ظهره واحتضن الوسادة واخذ يتوسل الى الوسادة ان تحمله بعيداً وتنـأى به . والفنان الرمزي هو شخصية ايجتو عند مالارميه : لا يصنع شيئاً الا ان يناجي نفسه من اول الرواية الى آخرها .

٢ - امتداد آثار الرمزية في آداب الغرب

ولقد كانت الرمزية من ابعد المذاهب تأثيراً في الآداب الاوروبية ، ولكنها اتخذت في كل بلد طابعاً خاصاً ، وتلوّنت بألوان جديدة ، ففي انكلترا التي لم ينشأ فيها مذهب رمزي مستقل نجد اثر الرمزية واضحاً عند الشاعر الارلندي وليم بتلر ييتس (١٩٢٦) . فقد عرف هذا الشاعر مالارميه ثم ازداد اتصالاً بالرمزية من خلال آثارها المترجمة، لان معرفته بالفرنسية لم تكن واسعة . ولكنه مزجها بخصائص بلاده القومية واساطيرها . ومن يتتبع تطور ييتس في شعره يجده في الدور الاول يعيش في عالم الجنيات ؛ ولكنه مع الزمن تخلى عن هذا الهرب واخذت صلته تزداد بالواقع تدريجاً، وفي الطور الاخير من هذه المرحلة الطويلة لم يتخلَّ الشاعر تماماً عن الرمزية ولكنه نفذ من خلالها الى شعر قوي محسوس يدور حول نفسه، وأتعب نفسه كثيراً حتى يبرىء شعره من الغموض والتفكك ، وبعد ان كان يعيش في دنيا الاساطير والسحر ، نجده حينما تقدمت به السن ينظم مثل تلك القصيدة الرائعة « بين اطفال المدرسة » . فقد زار الشاعر ، وكان عمره ستين سنة ، مدرسة للبنات تديرها الراهبات، ونظر الى التلميذات فتذكر المرأة التي احبها وخطر له انها كانت ذات يوم مثلهن ، وعادت اليه ذكريات الحب القديم، فتمثل حبيبته في جمالها وشبابها ونظر الى نفسه وقد اعتلت بهالسن - ما جدوى الفلسفة ؟ اليس كل الجمال مرتبطاً بالجسد ومكتوباً

عليه ان يذوي اذا الجسد ذوى؟ اليس الجمال الالهي الذي تعبده الراهبات غير منفصل عن الصور والرموز التي يقدسنها ؟

يا شجرة الكستناء ، ايتها المبرعمة الراسخة الجذور
أأنت الورقة ام البرعمة ام الجذع ؟
ايها الجسم الذي تصرفه الموسيقى، ايتها النظرة المضوئة،
كيف نفرق الرقصة من الراقصة ؟

وبين الواقع والخيـــال ، بين الدنو والرفعة، بين المحسوس والمجرد ، استطاع الشاعر ان يعالج موضوعاً معقداً في تركيز شديد ، دون ان يخلق فيه اضطراباً .

وفي المانيا مزج الشاعر رينر ماريا ريلكه (١٩٢٦) آثار الرمزية بتصوف من نوع آخر ، وهـذا الشاعر من ابرز الامثلة على مبلغ الجهد الذي ينفقه المرء ليكون شاعراً . حتى مالارميه نفسه لم ينظر الى فنه بمثل الجد الذي كان عند ريلكه . لان حياة ريلكه كلها كفاح ليعتصر من نفسه كل قطرة من الشعر ، ولذلك لا تستطيع ان تضعه في مدرسة معينة لانه نسيج وحده — لانه اخضع شعره، لتطورات نفسه وتغيراتها، ولما عثر على ما يلائم موهبته الشعرية انفق كل جهده فيه . وما ابلغه الى حيث بلغ الا ايمانه بالفن وبالجميل . وقليل هم الشعراء الذين تغنوا مثله بالشوق الى الموت ، او عبروا كما عبر في شعره عن الشوق الى الله — الشوق الذي يحس بوحدة وجود صوفية تنتظم كل شيء

في الكون . وفي المرثيات والغنائيات نجد خلاصة نظرته الى الوجود ، وصورة للصراع الذي كان يسيطر على روحه .

كان ريلكه يرى الحياة تجري بين طرفين احدهما نادر يجيئه في ساعات الوحي الشعرى ، فرمز بالملائكة الى هذه اللحظات . والطرف الثاني لحظات عرفها في طفولته ، ولم تعد تسنح ابداً ، فصرف ريلكه كثيراً من وقته ينتظر اللحظات الاولى ويتحسر على الثانية . وحاول ان يخلص نفسه من هذا الصراع وهذا هو الجو الذي يسيطر على مرثياته ، فقد كان يهفو الى المطلق ثم يجد نفسه تحت رحمة غرائزه وشكوكه وقلقه ، فتعلق بالساعات التي تبقى لامعة في ذاكرته وتقربه من مثله الاعلى ، الذي كان يسمع صداه في بعض الاشجار والتقاليد القديمة وفي الليل والربيع . ورأى امثلة منه في البطل ، والمحب الكامل ، ولكن هذه كلها كانت اصداء ، اما المثال الحقيقي فهو « الملاك » - ولنأخذ مثلاً واحداً من هذه وليكن المحب الكامل ، فقد رآه ريلكه في جاسبارا ستامبا التي تضحي بكل الحب ، رغبة في ان تجد مكافأة على حبها . ويتساءل ريلكه ألم يأن له ان يتخلص مثلها من المحبوب ، وان يثب كالسهم من القوس ؟ فالحب الذي يحلم به هو تحقيق الذات عن طريق انكارها .

والبطل اقرب الى المثل الاعلى من المحب الكامل ، وهو الذي يعرفه الرعب ويبتسم في وجهه الفزع ، لا تهمه الشهرة ولا المجد ولا شيء مما قد يصيبه بل يظل هو نفسه ابداً ، صادقاً مع

نفسه مواجهاً لمخاطره، يتغنى له القدر في دنياه العاصفة العاتية، حتى الحب قليل الجدوى في نظره فهو يرتفع فوقه وينظر الى الماضي مبتسماً، لان هدفه وراء ذلك كله.

ان ريلكه يحتاج الى شيء أوسع من هذا العرض السريع ولكنا لن نمضي عنه دون ان نلقي نظرة على فكرته عن الموت. يرى ريلكه ان الحل للخلاص من التناقض في الحياة له طريقان: الاستحالة والموت. ففي الاول حول ريلكه المعطى والمنظور ومنحهما شكلاً جديداً من طبيعته وفنه. اما الموت فلم يكن في نظره فناء بل هو وجود اكمل يصله «بالملاك»، ومن خلاله يعرف قوة الحزن الحيوية المثيرة، وقد كانت المتعة التي تثيرها في نفسه صورة الموت تجعله يعتقد انه شيء يحسد عليه، وانه دخول في تجارب اغنى، وبالتأمل في الموت استطاع ان يسمو على الجراح التي تخطها الحياة في حساسيته – لقد مجد ريلكه الموت اعتقاداً منه انه سيجد فيه ما اخطأه في الحياة.

ولم يقتصر اثر الرمزية في المانيا على ريلكه بل لمس شاعراً آخر يختلف عن ريلكه في كثير من الوجوه. ذلك هو استيفان جورج (١٩٣٣) الذي كوّن حوله حلقة من الشعراء والمريدين المؤمنين بمبدإ الفن للفن المترفعين عن العامة، يصدرون نسخاً قليلة من كتبهم في طبعات انيقة، ولا يراعون الترقيم في الكتابة. ولم تكن عند جورج صوفية ريلكه ولا قوة عاطفته وجيشان روحه. ولذلك جاء شعره ذهنيـــاً يهتم بالانسجام

والشكل ، ولقلة الصراع الروحي في ادبه تحس فيه طبيعة الرخام الجامد الذي لا تنبض فيه الحياة . وبدلاً من ان يخلق جورج عالماً جديداً من الفن تراه هارباً من الواقع الى دنيا من الجمال المصطنع . وقبل الحرب كان جورج يرى ان عصره ميت يحتاج الى احياء ويرى في الحرب الوسيلة التي تحقق الحياة له . فلما قامت الحرب ذهب اليها الشعراء الشباب فرحين ، ولكن جورج لم يجد فيها ما كان يرجوه، لانها لم تطهر الشعب الالماني، بل انها حطمت للشاعر مثله العليا . وبعد ان بدأ جورج حياته الشعرية متأثراً بمالارميه انتهى شاعراً قومياً .

وزحفت الرمزية الى روسيا واعجب المذهب شعراء الروس لانه وصل اليهم والشعر الروسي يعاني ازمة وانحداراً ، فرجوا من التعلق بالرمزية تلافي حال الشعر حينئذ . وكانت الرمزية تعلي من القيم الجمالية وتنفض يدها من السياسة ، وكان الشعراء الروس الذين تلقوها لا يؤمنون بالسياسة ولا يحفلون بها، كما ان ما فيها من صبغة صوفية وجدت قبولاً عند شعب تعوّد الشعور بوجود القديسين. وكان من الرمزيين الروس بلمونت وبريوسوف اللذان قلدا بودلير وفرلين وكانا على معرفة بالشاعر بو . وقد استطاع الرمزيون الروس ان يحولوا الشعر نحو موسيقى الالفاظ وجمال التعبير . وكان من اكثر الشعراء تأثراً بالرمزية واقدرهم الشاعر اسكندر بلوك (١٩٢١) الذي تحس عند قراءة شعره انه من احمق الشعراء إلهاماً واصالة الى قوة وتنوع في الموسيقى .

وتتميز عنده نزعة صوفية تنبؤية تستشعر الغيب وتتحدث عما يحمله المستقبل ، من ويل واضطراب ، ويتمثل ذلك في قوله من قصيدة عنوانها « صوت من الجوق » :

كم نبكي انا وانتم
على طرق حياتنا التي تستثير الرثاء
ولكن يا اصدقائي ، ليتنا نعرف
برد الايام القادمة وقتامها .

ومنها : .....

انك يا طفلي تنتظر الربيع
لكن لا شيء منه سيحيي اعيننا
وتنادي السماء ان تطلع الشمس
ولكن لن تظهر شمس هناك
انت تبكي ولكن الدموع مثل الحجر
تسقط وتموت .

استمتعوا بحيواتكم وطرقكم
وان كانت اركد من الماء واقصر من العشب
اواه لو نعلم ما سيحدث
من برد وقتام في مقبل الايام .

وعاش بلوك ليشهد الثورة، فرأى فيها تحقيقاً لكثير مما كان

يحلم به فاقبل على تمجيدها غير عابىء بأي شيء آخر ، ولما وجد له غوركي عملاً ظل يدأب على النشر والترجمة و كتابة تاريخ الثورة الاولى . ولكنه لم ينظم شعراً فقد نضبت فيه قوة الخلق ولما يبلغ الاربعين، وعجز جسمه ومرض، واخيراً فقد الثقة في نفسه وفي الثورة وفي الحياة .

ولكن ما الفرق بين هؤلاء الذين تأثروا بالرمزية وبين الذين وضعوا اصولها امثال مالارميه وفاليري ورمبو ولافورج وغيرهم ؛ لقد سار مالارميه يبحث عن « الشعر الخالص » راضياً كل الرضى بالمجال الضيق الذي يحتله الشاعر في الوجود ، ولكن هؤلاء المتأثرين به نزعوا عن الجري وراء «الشعر الخالص» ورأوا انه من الصعب عليهم عملياً ان يحددوا الموضوعات التي يمكن ان تسمى شعرية ، ويميزوها من تلك التي لا يسمح لها ان تدخل في الشعر . وزادوا عنصر المفهوم على الموحى في شعرهم، لانهم كانوا مقتنعين ان الكلمات ذات معنى ، وانه لا بد من ان تكون مفهومة ولكنهم ظلوا يؤمنون بسحر اللفظة واثرها في ان تحرك القلوب وتثير الاخيلة ، ورأوا ان رسالتهم نحو العالم قائمة على الشعر، وبالشعر ونغماته يخلقون مجتمعات جديدة وبذلك اوجدوا لهم مقاماً في العالم، وتخلوا عن الانعزالية المطلقة التي احبها اسلافهم ، ووصلوا انفسهم بالمجتمع ، الا انهم عادوا بالشاعر الى مرتبة الساحر ، الذي لا يشبه الآخرين ، ولا يفكر مثلهم افكاراً عادية ، وانما هو حر ينشىء ذاتيته وذوقه كما يشاء. وليست

هذه عودة الى البرج العاجي، وانما هي معانقة للحيـاة من طريق جديدة . وهم من وجه آخر لا يزالون يتعلقون بالجمال ويرون ان الشعر يجب الا يتخطى الجميل ، واذا قارناهم من هذه الناحية بمن جاء بعدهم وجدنا شقة الخلاف واسعة . فالمتـأثرون بالرمزية وان قاربوا الحياة بعض المقاربة الا انهم كانوا بعيدين داخـل نظرتهم الفنية عن المألوف المبتذل . اما الذين جاءوا من بعد ، اعني الواقعيين الجدد ، فقد استمدوا الشعر من المبتذل المألوف، واستحدثوا له اساليب جديدة واصبحوا شعراء للجماهير يستعملون الموضوعات العادية ، معبرين عنهـا بألفاظ متداولة مـــألوفة . والمتأثرون بالرمزية ظلوا يكتبون عن انفسهم ، فهم ذاتيون ، يرون الاشياء من خـلال ذواتهم ، وهم كأساتذتهم الرمزيين ظلوا يؤمنون بالعظمة الصوفية وانعزالهـــا وبالموسيقى الشعرية وحين ركزوا اهتمامهم في هذه الامور اضاعوا فرصاً سبقهم اليها غيرهم، وتلك هي خلق الشعر من الحياة المألوفة والالفاظ الدارجة، ولكن مهما يكن حالهم فـــانهم ثبتوا القيم الانسانية في وجه ظروف قاسية او تافهة، واستخلصوا من اعباء الانسان واحزانه رفعة رفيعة ، وعلى الرغم من تدلههم بعوالم اخرى فان اقدامهـم كانت مثبتة على هذه الارض .

٣ – المذهب التعبيري «Expressionism»

وفي المانيـا كانت الحركة المناهضة للواقعية والطبيعية هي

التعبيرية التي ازدهرت في الحرب العظمى الاولى ، ثم ماتت بعد فترة وجيزة من الزمن. ويمثلها قول احد اتباعها : «هناك العالم، ومن السخف ان نعيد تصويره كما هو . ان مهمة الفن هي في البحث عن جوهره الذاتي ، واعادة خلقه من جديد» . لقد آمن اصحاب المذهب التعبيري ان لكل شيء باطناً عميقاً ، وان تعلقنا بظواهره يعيقنا عن اكتشاف حقائقه الباطنة الدخيلة . وكل شيء يجب ان يوصل بالابدية ، فالمريض ليس فرداً يعاني مرضاً فحسب وانما هو رمز للمرض نفسه ، والمه انعكاس لآلام الخليقة كلها ، فاذا صور الفنان مريضاً فعليه ان ينقل صورة المرض . ففي الفن التعبيري لا يبقى الرجل فرداً ، وانما يصبح صورة للفكرة التي يمثلها الانسان . والعمل الفني هو الوسيلة التي تنقل القارىء او المتفرج الى الحالة العاطفية التي مر بها الفنان اثناء الخلق والابداع . فاذا قرأ او نظر بعينه الظاهرة المجردة فقد يرى اشياء تبدو لعينه منفرة او سخيفة. والفرق بين الانطباعي والتعبيري ان الاول يعيد الحياة ويحدث انطباعاً بصرياً موقتاً، اما التعبيري فانه «يستنظر» الابدي ولا يرسم صور العالم الخارجي ومظاهره .

كان المذهب التعبيري محاولة للهرب من البشاعة والآلام في الحياة بالغوص تحت القشرة الظاهرية للاشياء ، التي تبدو متقلبة تافهة ، للبحث عن قواعد الوجود وحقائقه الجوهرية الثابتة ، وهو اتجاه غذته الحرب ولكن اصوله بعيدة في القدم ، تمتد الى

نظريات افلاطون. وقد سارت التعبيرية في الاتجاه الذي مشت فيه الرمزية فـاصبح لكل شاعر لغته ، وعمت الفوضى و كثر الاضطراب . ولم تكن التعبيرية قاصرة على الشعر ، بل شغلت القصة والمسرحية . وكان طـابع المسرحية التعبيرية استعمال « النماذج » مع ميل الى الرمز ، ومن المشكلات الكبرى التي عالجتها المسرحيات التعبيرية مشكلة الثورة على الاب . ولذلك امتلأت مؤلفات التعبيريين بتمني موت الاب ، الذي يمثل السلطة ، كما ان الابناء رمز للتحرر والثورة ، يريدون ان يبدأوا الحاضر لا ان يرثوا الماضي .

وكان اكثر الكتّاب التعبيريين في المانيا من الاشتراكيين الذين ينطوون على عداء للبرجوازية ، ولذلـك صدرت بعض الهزليات التي تسخر من نفاق البرجوازيين ونقائصهم الاخرى ، وصوّرت الشخصيات الرأسمالية تصويراً منفراً . وحسبنا هذا الاجمـال عن امور المسرح والقصص فمجاله غير هذا المكان ، ولكن لا بد ان نذكر كيف عبّر الشعر التعبيري ايضاً عن عدائه للمدينة الكبرى ، لان الطبيعيين من قبل كانوا قد وجهوا هممهم الى تمجيد القوى الآلية والمخترعات ، فكانت التعبيرية نقضاً لهذا الاتجاه كذلك ، فتحول الشعراء الذين كانوا يتغنون بمحاسن الآلة ، الى الطرف الآخر . ومن ابرز الشعراء الـذين صوروا نهم المدينة لابتلاع كل مـا هو باسم اخضر ، وافتراس ابناء الريف من اناسي وحيوانات : الشاعر ارمين ت . فجنر .

ولذلك نستطيع ان نجد في التعبيريين انحيازاً الى المثالية وثورة على مادية العصر .

ومظهر آخر نجده في المدرسة التعبيرية مفارقاً للرومانطيقية، ذلك هو تغير النظرة الى موضوع الحب ، فقد عولجت العلاقة بين الرجل والمرأة على نحو فكري لا عاطفي ، فاذا عالج التعبيريون مسائل الجنس في ادبهم ، اتخذت في الغالب طابع المغالاة ، وفارقت وضعها الطبيعي . وقد زحفت هذه التعبيرية الى الشعر السويدي ، ولكنها كانت اوضح شيء في المانيا . والطابع العام لها انها محمومة قلقة سوداوية مضطربة ، جانحة الى المثالية . ولصدورها في احوال الحرب والثورة ، كشفت عما تعانيه الروح الالمانية من آلام .

٤ — السريالية

من نقائص الرمزية والتعبيرية ان ضيق المجال فيهما ، سيؤدي حتماً الى فوضى لا ضابط لها . وقد بلغتا الذروة من هذه الناحية في ما سمي السريالية او مدرسة ما وراء الواقع ، التي يمكن ان تعد آخر مراحل التطور في الاتجاه الرومانطيقي ، وآخر كهف للذين يمقتون الانسانية ، ويودون الهرب منها .

وقد اسس هذا المذهب جماعة من الشعراء الشباب ليكون فلسفة لهم في الحياة ، هدفها تغيير الحياة اطلاقاً لخلق انسان جديد ، انسان يجد الحرية المطلقة عن طريق الخيال ، اذ الخيال

وحده هو القادر على ذلك في هذا العصر .

السريالية مذهب جماعة لان الجماعة بده كل شيء ، اما الفرد المنعزل فلا يستطيع ان يحقق وحده شيئاً . كلنا سجناء وكل ما نبغيه هو الهرب ، ولكن كيف نهرب ؟ ننفذ من الجدار بحفر منفذ فيه. ومثل هذا لا يستطيع ان يقوم به واحد بمفرده ، بل لا يستطيع احد ان يهرب من السجن الا بمساعدة من هربوا .

وفي زوريخ التقى جماعة من اليائسين المتعبين من ويلات الحرب ، واللاجئين، كالشاعر الالماني هوجو بول ، وشاعر الماني آخر اسمه هولزنبك ، والشاعر الروماني الشاب ترستان تزارا ، وكلهم يربط فيما بينهم خوف التلاشي والفناء ، فتنادوا فيما بينهم بالسخرية من القوى التي كانت تدفع بالعالم الى الخراب حينئذٍ ، واختاروا لهم اسم « دادا » عفواً دون تعمد ، واعلنوا الثورة دون ان يكون لهم غاية ايجابية الا « عرض ما هو سخيف » . الفن نوع من القمامة القذرة والحياة كذلك، فهم ثائرون على الفن والحياة ، وهم يستعملون الكلام الفارغ للتعبير عنهما، واصبح لهم اتباع في المدن الاوروبية كما نشأ جماعة مماثلة لهم في نيويورك، ثم تجمهروا في باريس فانضم الى تزارا الذي تزعم الحركة في الثورة على الحياة والفن جماعة من شعراء الشباب، الذين كانوا قد عادوا لتوهم من الحرب امثال بول ايلوار ، ولويس اراجون ، واندريه بريتون، واصدروا لهم مجلة سموها «الادب» سنة ١٩١٩.

وبعد سنتين نشأت بين بريتون وتزارا خصومة حول طبيعة

المذهب ، فكان الاول يفضل ان يوسع من صدر ذلك المذهب لاستغراق ما هو جميل في الفنون، اما تزارا فكان هداماً يقول ان « الدادائي الصحيح ثائر على الدادا » وتحت هذا الشعار لا يتم انتاج ابداً . وفي النهاية انتصر بريتون وغير اسم الدادائية الى السريالية ، مستمداً هذه التسمية من اسم آخر رواية ألفها جيوم ابولينير الذي كان يحترمه الدادائيون ويجلونه .

وبدأ بريتون يستغل معرفته لفرويد وفكرة اللاشعور ، وبذلك دفع السريالية للاتجاه نحو فرويد فأصبحت ثورة ذات وجهين : ثورة النفس على سيطرة العقل ، واللجوء للعقل كي يحرر الانسان من المستبدين به امثال الكنيسة والوطن والاسرة والرئيس. وتظهر نزعة الرومانطيقية الغالية عند بريتون حين يقول : العجيب دائماً جميل ؛ كل ما هو عجيب فهو جميل، بل ليس هناك ما هو جميل الا العجيب .

واخذت هذه الجماعة تلتقي في مقاهي مونمارتر وغيرها بعد الظهر، وتذهب في المساء للحديث والتأليف، وقد انتشى افرادها بخمرة التسكع . وفي هذا الدور كان الشعراء هم قادة السريالية امثال بريتون واراجون وايلوار، ويشيع في اشعارهم تمجيد العجيب وكراهية الانسانية ، ولكن الانقسام بدأ يدب دبيبه في صفوفهم فقد مال بعضهم الى الماركسية، ومنذ البدء انفصل السرياليون الالمان وانحازوا الى البلشفية ، ذلك لان الطريقة السريالية في التعبير، وهي طريقة «اوتوماتيكية» نفسية حرة، لا

تكسب لهم قوتاً ، فكانت مشكلة العيش من اهم العقبات في سبيلهم ، ولم يجد فيهم قول زعيمهم بريتون ان السريالي يجب ان يكون سريالياً بحتاً ، دون ان يتساءل عن امكان العيش . وكانت دادائية تزارا قد اورثتهم حب الاعلان عن نفوسهم فلم يقنعوا بالنشاط الجمالي الفني . وفي تذبذبهم بين الماركسية والسريالية تفككت عرى الجماعة، وظهر سلفادور دالي على مسرح الحوادث فانتقلت زعامة السريالية الى الرسامين .

وكان هؤلاء يسمون مذهبهم المترجح بين الماركسية والانطوائية الملتاثة ، مغامرة — مغامرة لا يفزعها الجنون والانتحار في البحث عن الالهام ، عن الخيال الذي يمحق الفن والادب وقد يقضي على الحياة نفسها .

ولكن السريالية لا يمكن ان تعد من ابناء البقاء. نعم انها اعادت لبعض الناس نظرة الطفل في حب القدر والحظ والايمان بالمكتوب وفتحت أمام الشعر مناحي جديدة للنشاط، واتخذت منه حوافز للحياة، ولكنها كانت اتجاهاً للحياة اكثر منها طريقة شعرية، وكان اعتمادها على مطلق اللاوعي والهذيان الحالمي والضحك الاسود وما اشبه يعني انها ترتكز على وسائل قاصرة عن التعبير الشعري الصحيح الاصيل . خذ مثلاً اراجون من شعراء هذه المدرسة تجد ان خير شعره هو تلك القصائد التي قالها وهو منفعل بروح الوطنيـة في سنوات الاحتلال . ولكن الشعر السريالي الخالص لم يف ابداً بما كانت تبثه الدعايات والمنشورات عن هذه

الحركة وعن نشاطها. لقد تركت السريالية للشاعر حرية اختيار عـالمه ومصطلحاته فكأنها لم تعد تجمع الشعراء في مذهب واحد بل اصبح الواحد منهم هو الشاعر وهو الجمهور، ولذلك لم تنجح في عصر جاد لا يحترم ما فيها من عبث .

٥

المدارس الشعرية قبيل الحرب العظمى

١ – مقدمة

قد تمثل المدارس الشعرية التي نشأت بعد سنة ١٩١٠ نوعاً من الثورات على النظرية الشعرية ، فنجد بعضها عودة صريحة الى الكلاسيكية وبعضها الآخر يتناول جانباً من النزعة الرومانطيقية فيحاول تحطيمه ، غير ان هذه المدارس تتفق جميعاً في انها ايضاً انواع من التجارب التي ليس لهـا طابع محدود ولا خصائص مميزة، وثورتها على الرومانطيقية او صلتها بالكلاسيكية ليست هي الاساس الفارق فيها ، وانما الاساس الفارق في ان بعضها يصل بالشعر الى الموسيقى كما فعلت الرمزية وبعضها يتجه به نحو الرسم كما حاولت التصويرية ، وكلها تتفق في روح الثورة على الشعر ، وتعشق التجديد والتغيير ، فهي صورة للقلق الذي كان يسود الحياة اكثر منها صورة لاتجاهات ادبية واضحة .

٢ – مدرسة المؤمنين بالمستقبل

سأسميهم المستقبليين تسهيلاً للحديث عنهم. وهم اصحاب اتجاه ثائر على تعلق الشعر بالماضي ، يعتقدون ان الشعر يجب ان يكون معاصراً منقطع الصلة بما مضى . وقد كان رائدهم الاول مارينتي في ايطاليا، فانه دعا الى شعر لا يتقيد بالقواعد والترقيم، ليعكس به صورة صادقة للعالم الدينامي الحديث ، وكان يحس ان الشعر يختنق من طغيان الماضي عليه ، فأعلن فزعه من كل قديم معروف، وتعشقه لكل جديد لم يُعرف بعد. ولكي يظهر مارينتي روح العصر اتجه نحو الآلة ، واختار موضوعاته من عالم الطائرات والبنادق والقطارات واللاسلكي ، والح على ان يصور الشعر الحياة اليومية والحركة المتمثلة في السباق ، والصفعة على الوجه ، وانقلاب البهلوان ، ونفى موضوع الحب لانه ضعف عاطفي ووضع مكانه موضوع الحرب . وكان مارينتي يحب السرعة والضجيج فخيل اليه ان العـالم لا يحوي الا هاتين الحقيقتين ، ووجد بعد فترة انه كان مخطئاً في هذا الاتجاه لان فصل الحاضر عن الماضي امر غير سهل، ولذلك صدف عن الشعر وألف كتاباً في فن الطبخ .

ولم تكن المستقبلية قاصرة على ايطاليا بل كانت روسيا ايضاً تشهد مثل هذا الاتجاه. فقد قام نفر من شعراء الشباب، سحرهم ما احدثته اعمال الانطباعيين والتكعيبيين في الرسم، وفكروا في ان يقوموا في ميدان الشعر بثورة مماثلة، تجعل منه فناً حراً يصلح

اساساً للحياة . ولكن الناحية العملية لم تكن واضحة في نفوسهم ، الا ان تأثرهم بماريتني قوّى الرغبة فيهم للتخلص من الماضي ، فأصبح همهم ان يخلقوا شعراً جديداً يدور حول الحياة المعاصرة. وفي سنة ١٩١٢ خرجوا على الناس بمنشور يحدد طبيعة ثورتهم سموه « صفعة في وجه الذوق العام » ، ومما جاء فيه : « القوا ببشكين ودوستويفسكي وتولستوي ... الخ الى البحر عن ظهر سفينة التجديد» ، وجاء فيه ايضاً : «ان من حق الشاعر ان يوسع اللغة باشتقاقات وابتكارات لفظية جديدة » . وكان في ثورتهم على الماضي ، وصوفية الشعر ، ضرب من الثورة على بعض مظاهر الرومانطيقية ، واسقط اكثرهم اعتبار الافهام في الشعر ، فاهمل المعنى اطلاقاً حتى حاول بعضهم ان يغير اللغة الروسية القائمة ، الى لغة من اختراعه كان يعتقد انها ادق في تمثيل العبقرية القومية . وهكذا حطم بعضهم المعنى ، وكتب شعراً مؤلفاً من مقاطع والفاظ يراها تصور ما يريد دون ان يكون لها وجود في اللغة من قبل ، ولكنهم ايضاً شعروا بعد مدة بقلة جدوى هذه المحاولة فانصرفوا عنها وسار كل منهم ليزاول نشاطاً جديداً .

ومن ابرز المستقبليين في روسيا الشاعر فلاديمير مايا كوفسكي ، الذي انضم الى هذا المذهب بدافع من روحه الثورية ، وقد اتفق مع المستقبليين في نزعة التحرر من قبضة الماضي ولكنه لم يوغل مثلهم في تحطيم المعنى في الشعر . ولم يكن مايا كوفسكي من

ذوي الثقافة العالية ، وانما افاد من موهبته الذاتية وحسه الموسيقي الممتاز في تكوين فكرته الخاصة عن الشعر . ولما ذهب المستقبليون ١٩١٣ - ١٩١٤ في رحلة جابوا فيها كثيراً من المدن الروسية ، كان مايا كوفسكي في صحبتهم ، وقد افادته هذه الرحلة اذ وجهته الى بناء شعره من لغة الشعب والاقتباس من الاغاني الشعبية ، وظل محافظاً على القافية وعلى المعنى في شعره، وان زاد على معجمه بعض الكلمات الجديدة والتراكيب المبتكرة على طريقة المستقبليين .

وقد كان شعره في البدء يدور على محور واحد هو ذاته الفردية ، ولكن الحرب نبهت فيه عواطفه الانسانية فرأى ان الحل الوحيد لمشكلة الانسان هو مبدأ الاخوة بين جميع ضحايا الحرب، ومن ثم اتجه اتجاهاً شعبياً ووجد الميدان الجديد ارحب لمواهبه فاخذ يدعو المستقبليين الى العمل ويقول :

الى الشوارع يا مؤمنين بالمستقبل
يا قارعي الطبول ويا ايها الشعراء .

ولما صدر المنشور البروليتاري الذي يعتبر المستقبلية بقايا من عهود الثقافة البرجوازية، سنة ١٩٢١، كان مايا كوفسكي قد تحول بالمستقبلية الى شعر ثوري سياسي واصبح لساناً للثورة ، يتحدث عن العالم العجيب الذي تعيش فيه البروليتارية، ويدعوها للمحافظة عليه والرقي به .

والحق ان المستقبلية كانت مزيجاً من الفن والدعاية الاجتماعية، ومع انها ركزت اهتمامها في الاغراض الادبية والفنية ، فان مضمونها كان اجتماعياً . بل ان مارينتي واصحابه لم يستطيعوا ان يخفوا مآربهم غير الجمالية حين نصوا على المساواة بين الرجل والمرأة او تقليل الفروق بينهما في الحقوق الاجتماعية، كما أملوا ان تحطم المساواة الجنسية فكرة الحب .

وتطرف المستقبليون في نظريتهم الشعرية فأرادوا القصيدة غنائية تعبر عن المشاعر الناجمة عن تحقيق روائع الحياة الحديثة ، ولما كانت هذه المشاعر تختنق من مراعاة القواعد والترقيم ، فقد نادوا بتحريرها من هذه القيود . ودعا مارينتي الى حذف النعت لانه يعيق عملية الابداع الا قليلاً ، كما نادى بالغاء احوال الفعل ودلالاته الزمنية الا حيث يكون ذلك لازماً لاظهار التغير في النغمات ، ونص على استعمال المصدر لانه سر الحركة في الغنائية الجديدة ، واساس في التعبير الغنائي الدينامي . وبدلاً من علامات الترقيم المعروفة دعا الى استعمال العلامات الجبرية، ولكن اهم ما في هذه التوجيهات قوله باستعمال الكلمات التي تعبر بموسيقاها الصوتية . ومن اوضح الامثلة على الشعر المستقبلي الابيات التالية التي لم تتقيد كثيراً بشروط مارينتي :

الارض ونظامها ومنحنيات هندستها
ومشيتها مشية الحمار البليد
التي تدير بها قرص الشمس الملتهب – معصوب العينين –

وتستخرج النور المزيف من اعماق المسافات
الارض . . . . ! الارض ؟ وأسفاه ان غثيان العيش
ينحطُّ على كتفيها . اننا كالحمير الدائبة نوفَّلُ ونزيَّن
ونجلب الى السوق .

وكان صدى المستقبلية في النفوس متبايناً . فقد وصفها الدنجتون الشاعر التصويري بقوله « انها اقوى قوة فنية » ، وقال لورنس انها اثارت اهتمامه وانه يحبها لما فيها من تطهير للعواطف وتحطيم للاشكال القديمة والضعف العاطفي ، وانه يحب المستقبليين ولا يؤمن بهم . وانجذب اليها ازرا بوند في البدء فمجدها ثم انضم الى الثائرين عليها . وكان في طليعة الثائرين وندهام لويس الذي شارك بوند وشخصاً ثالثاً في تكوين ما سموه « الدوّامية » Vorticism ، ومبدؤها ان ابسط صورة شعرية هي صورة الدوامة « فانت تفكر في الاعصار ، وفي وسطه مكان صامت تتركز فيه كل الطاقة ، وهناك في نقطة التركيز يقف الفنان الدوامي » . واتخذت الحركة لها صحيفة سمتها العاصفة ، ومن خلالها اجتذب الدواميون انتباه الناس ، وقد صرحت هذه الصحيفة ان غايتها تحطيم آداب السلوك والمعابد والروح الاكاديمية ، وألحّت كثيراً على تطلب القوة والطاقة في الفنون ، منافسة بذلك مدرسة المستقبليين دون ان تتخلى عن الماضي ، اذ الدوامي لا يرضى ان يحطم الحاضر والماضي في سبيل المستقبل : « ان دوامتنا لا تخاف الماضي ، لانها نسيت وجوده . ودوامتنا

ترى المستقبل محطاً للضعف العاطفي كالماضي . امـــا الدوامة الجديدة فتغوص في قلب الحاضر » . وترى الدوامية ان الفن الذي يعتمد على مناظر الطبيعة وعلى مـا في الخارج اطلاقاً فن رديء ، لانها لا تؤمن الا بالفن المجرد ، وبالمجرد طريقـــاً الى اعـــادة القوة الفكرية للفن الحديث . وقـد اهتم الدواميون الرسامون بتلك الاشكال التي تميز العصر الحديث مثل الاشكال الهندسية والمسطحات والمكعبات وخطوط الآلة لكن ليس بالآلة نفسها ، كما هاجموا الاغريق ومحاكاتهم للطبيعة .

٣ – مدرسة الشعر الرعوي « Georgians »

بدأ هذا الاتجـــاه في انكلترا سنة ١٩١٢ حين جمع السير ادوارد مارش في بيته جماعة من الشعراء، منهم بروك وهارولد منرو ، وغيرهما . ثم اصدروا جميعاً مجموعة من الشعر في العـام نفسه ، وكان الطابع العام الذي يسيطر على اشعار هذه المدرسة هو شعر الرعاة. وقد ظهرت حماستهم لانشاء شكل جديد للشعر من تحمسهم للشعر الحر، واقبالهم على النظم فيه . ولكن منرو الذي تولى توجيه هذه المدرسة ، كان لا يتحكم بذوقه في الانتاج الشعري عامة ، ويرى ان المواهب المختلفة قد تلتقي عند اتجاه واحد ونظرة واحدة الى الحياة . ولذلك تقبل في هذه المدرسة شعراء لم يكونوا رعويين في ميولهم مثل ايليوت وبوند، واديث سيتول، ولورنس وغيرهم. ولم تبتدع هذه المدرسة شيئاً جديداً،

ولكنها ركزت اهتمامها في التأثير الموسيقي والتصويري البسيط، وكان الموضوع المحبب لها هو الطبيعة الهادئة التي يمثلها الريف . ويمكن ان يعتبر وردزورث جداً لهذه المدرسة ، ولكن وردزورث كان يسمع موسيقى إلهية في كل الطبيعة، اما هؤلاء الشعراء فكانوا منجذبين الى المزرعة فاكتفوا ببعض صور انطباعية من الطبيعة ، وعدّ الاحداث اليومية في الريف، وكانوا في الاغلب عاطفيين ضعفاء ، ولكن شعرهم جزء من الشعر الرعوي في الادب الانكليزي، وقد وصف هذه المدرسة روبرت جريفز فقال : المدرسة الرعوية حركة انكليزية ميتة عاصرت مدرسة التصويريين وانتسبت سياسياً لحزب الاحرار، وبالرغم من انها لم تنظم تنظيماً قوياً فقد كانت واسعة الشيوع بين ١٩١٢ – ١٩١٨ ... وكانت تعني تجنب الموضوعات الدينية والفلسفية والاصلاحية التي سادت في العصر الفكتوري وكل الموضوعات الحزينة الشريرة او التي تحاك حول طاولات الاندية والمقاهي رداً على ما شاع في فترة ١٨٩٠ وما بعدها ، ويقول جريفز ايضاً انها حاولت ان تكون بسيطة بساطة كتاب المطالعة للاطفال . وبطبيعة الحال اصبحت المدرسة الرعوية تهتم بالطبيعة والحب والفراغ والشيخوخة والطفولة والحيوانات والنوم وكل الموضوعات التي ليس لها صبغة جدلية .

ولنمثل على هذا الاتجاه بقطعة من شعر ولتر ديلامير عنوانها « الصدى » :

قلت : من نادى ؟ ومرت الكلمات
خلال الاودية الهامسة ،
هنا وهناك ، وحيّر الطيور
من نادى ؟ من نادى ؟

والاغصان المورقة في الاعالي
همست امام وجه الشمس
وحمل الهواء المعتم صيحتي
بعيداً ، وهو عليل

وعيون بين الخضرة وفي الظلال
في الاجمة الساكنة
اصوات رددت ما قلت
عابثة

من ذا الذي يهتم ؟ زعقت من بين الدموع
وهدأت الريح ،
وفي الصمت ، اعولت غادية رائحة تقول :
من ذا الذي يهتم ، من ذا الذي يهتم ؟

٤ – مدرسة الايماجيين او شعراء الصورة

هذه المدرسة عاصرت مذهب المؤمنين بالمستقبل واصحاب الشعر الرعوي . واذا ذكرنا نشأتها فلا بد لنا من ان نشير الى رجلين كبيرين كان لهما فضل كبير على وجودها اولهما هو هيوم والثاني ازرا بوند .

اما هيوم الذي قتل في الحرب العظمى، فهو الواضع الاول لفكرتها ، وقد تأثر بنظريات برجسون في الفن ، وكان يؤمن بالكلاسيكية ويدعو للعودة اليها ، وينعى على الرومانطيقيين انهم يملأون الشعر بالعواطف التي تحوم حول اللامحدود ثم يقول: وانا اعترض على الميوعة التي لا ترى القصيدة قصيدة الا اذا كانت تنوح او تعول على هذا الشيء او ذاك .

ويعتقد هيوم ان الحال قد ساء في الشعر بسبب هذه الروح حتى ان القصيدة الناشفة الجافة لم تعد تعتبر شعراً ابداً . ولذلك بشر بانتعاشة كلاسيكية تنقذ حال الشعر ، وتجعل الشاعر ينظر فيما هو قريب منه ، ولا يطير في الآفاق البعيدة ، او يحوم وراء المجهول . وقد ركز هيوم اكثر اهتمامه في الصورة . فالشاعر هو من يعبر عن امور الحياة العادية في صور جديدة ولا داعي لتقييده نفسه في بحر معين، ونظم هيوم بضع مقطوعات تطبيقاً لمبدإه في الشعر ، راعى فيها الصورة فشبه القمر في احداها ببالون الطفل ، وشبه الغروب بالفتاة الغنجة ، والنجوم

بوجوه بيضاء لاطفال المدينة ، فيقول في احدى مقطوعاته :

فوق ظهر السفينة الهادىء في منتصف الليل
مرتبطاً بحبال الصاري الطويل السامق
يتدلى القمر . ان ما بدا نائياً
ليس الا بالون طفل ، نسيه بعد اللعب .

ويظهر من صور هيوم انه يقرن المرئيات بتوافه الحياة اليومية ، وتكون النتيجة انه يفقد المرئي المألوف «عاديته» ويرفع العادي الى مرتبة شعرية .

اما الثاني وهو بوند ، فمن ابعد الشعراء اثراً في اتجاه الشعر الانكليزي والاميركي الحديث بشهادة ايليوت وييتس واديث سيتول . ولكن القارىء العادي لا يجد بوند قريباً الى قلبه . ففي شعره ما يصد الناس عنه وينفرهم منه ، فليس في اعلانه عن اطلاعه الواسع ما يبرر ذلك. كما ان شعره يكشف عن شخصية لا تجانس في عناصرها ، وفيه مسحة من حذاقة مفتعلة . ولكن هذا كله لم يمنع سريان تأثيره في المدارس الشعرية الحديثة ، فقد حاول ان يعبر بشعره عن المشاعر والافكار المدنية في مصطلح جديد، واتخذ نماذجه من بعيد، حيناً من الشعر البروفنسالي وتارة من الشعر الصيني، وبمعنى آخر ابتكر بوند نوعاً جديداً من الشعر، ليعبر فيه عن مشاعر الانسان الحديث وليملأه باصداء الماضي وذلك باكثاره من الاقتباس ، فينقل الى النفوس الشعور بسوء الحاضر واضحاً جلياً .

وقبل ان ينحو باهتمامه شطر الصورة كان مشغولاً بشعر التروبادور يكتب عنه ، كما نظم قصائد حاول فيها ان تكون ذات جدة ملحوظة، ولم يكن صاحب نظريات في الفن او الجمال وانما قصر اهتمامه على الشعر وتحدث عنه في نثر غير مجوّد . فلم يكن بوند مفكراً منظماً، ولذلك كان في الجانب النظري اقل منزلة من هيوم ، وان تطورت آراؤه حول الشعر والفن عامة تطوراً جعلها اكثر تركيزاً دون ان يسلم فيهـــا من التردد . واشد ما كان يهمه في الشعر الدقة والايجاز ، وقبل سنة ١٩١٢ لم يكن في كتاباته ما يدل على اي اهتمام بالصورة ، وان اهتدى الى ما سماه « الشعر الخالص » .

وفي العام المذكور، التف جماعة من الشعراء سماهم بوند شعراء الصورة ، ولكن اغراضهم لم تكن واضحة وبرنامجهم لم يكن محدداً . ولما صدر في العام التالي مقـــال عنهم وعن اهدافهم عرّف بوند الصورة بقوله : هي ما ينقل « عقدة » فكرية او عاطفية في لحظة زمنية . وبتأثير بوند الذي كانت له علاقات كثيرة بالشعراء ، انضم الى المدرسة كثيرون من بينهم الشاعرة هلدا دولتل (هـ. د)، وايمي لوول، والدنجتون، وهاريت منرو، وفلنت ، وغيرهم ، واصبحت لهم مجـلات تنشر اشعـارهم كما نشروا مجموعـات من تلك الاشعار . وفي سنة ١٩١٥ تبلورت اهدافهم في الامور الآتية :

(١) « ان تستعمل اللغـة المحكية ، على ان تستعمل الكلمة

الدقيقة لا المقاربة ولا البديعية».

(٢) «ان تخلق نغمات جديدة – لتعبر عن حالات جديدة – لا ان تنسج النغمات القديمة التي تعبر عن حالات قديمة. ونحن لا نلحّ على استعمال الشعر الحر سبيلاً وحيداً للكتابة، وانما نناضل من اجله لانه مبدأ للحرية ونعتقد ان ذاتية الشاعر يمكن ان يعبر عنها تعبيراً احسن من خلال الشعر الحر، اكثر من الشعر التقليدي».

(٣) «يسمح بالحرية التامة في اختيار الموضوع، فليس الفن الجيد ان نكتب كتابة رديئة عن الطيارات والسيارات ولا هو فن رديء ان يكتب عن الماضي، ونحن نؤمن عاطفياً بالقيمة الفنية في الحياة الحديثة».

(٤) «تقديم صورة. نحن لسنا مدرسة رسامين ولكن نعتقد ان الشعر لا بد ان ينقل الجزئيات بدقة ولا ينساح في التعميمات مهما تكن عظيمة مدوية».

(٥) «ننشىء شعراً صلباً واضحـاً لا هو باللامحدود ولا بالمشعث».

(٦) «اكثرنا يؤمن بان التركيز هو جوهر الشعر».

وليس يهمنـا هنا التنافس الذي نشأ بين بوند والشاعرة ايمي لول، ثم كيف اصبحت ايمي صاحبة الرأي في هذه الحركة دون ان يكف بوند عن اتجاهه للدعوة التصويرية، بكل الوسائل

المتيسرة ، او عن تحديده الصورة في مقالاته .

وقد توصل بوند الى القول بان الصورة قد تكون ذاتية كما تكون موضوعية ، وانهـــا اكبر من فكرة ، انها دوامة من الافكار المختلطـة ، وهي مباشرة لا مواربة ملتوية . كما انه في احاديثه عن موسيقى الشعر وجّه الشعراء بقوة الى الشعر الحر ، ولكن لم يمض وقت طويل حتى ادرك بوند ان الشعر الحر قد يجيء رديئاً ، ولذلك اخذ في الاعتدال ودعـا اليه حين يفرض نفسه على الشاعر فرضاً ويجيء احسن من الموزون .

ولعل خير ما يمثل مدرسة الصورة كما تتراءى لبوند ، شعر الشاعرة (هـ . د) ، مع انه ليس في شعرها من الحياة الجديـدة الا القليل. وهو شعر فردي انعزالي لان صاحبته كانت بمنأى عن صخب الحياة، وقد قضت عليها عزلتها الا تقرأ كثيراً من الشعر الحديث، ولكنها حافظت في شعرها على الايجاز البالغ وتحاشت كل ما يمكن ان يعد حشواً أو فضولاً . ففي قصيدة لها عنوانها « البركة » كانت قد كتبت « ألمسك بابهامي » ثم رأت ان الجار والمجرور لا ضرورة لهما فحذفتهما مكتفية بما تبقى من الجملة . واكثر قصائدها الاولى تدور حول المرئيات ومـــا تثيره من حيث انها اشياء مادية. ففي قصيدة «الحديقة» لم تتحدث عن جمال الوردة وانما تحدثت عن انها ترى لونها خصيصة مادية طبيعيـة ، وجسدت بعـض الشيء حرارة يوم من ايام الصيف حتى كأنها شيء ملموس . وعلى الجملة يظهر شعرهـــا صفة المحسوسية ودقة

الملاحظة وسرعة المقارنة وجمال الصورة .

وحين مثل بوند لمـــا سماه الصورة من شعره اختار هذا البيت :

وأخيلة تلك الوجوه في الجمهور
ورقات نوار على غصن بليل اسود .

ومما يستشهد به من شعر الدنجتون الذي كان يشارك بوند في ميله الى «صلابة» الشعر قوله – وهو يلتئم مع ما ذهب اليه هيوم :

والقمر في الليل ،
حبلى تسير في حذر على صعيد السماوات الزلقة .

وامـا ايمي لوول فانها وسعت معنى التصويرية حتى دخل في نطاقها كل من له اهتمام بشعر صادق مخلص في صياغته . وليس معنى هذا انه لم تكن لها نظرية في الشعر بل لعلها في بعض النواحي كانت ادق من بوند نفسه ، ولكن بعض ما اقرته في التصويرية لم يكن منسجماً مع الاسس الاولى لهذه الحركة . وكان تصورها للصورة غامضاً . نعم انها لم تتجاهل مكانة الصورة في الشعر وكانت لها قدرة على خلقها كقولها :

تتفلت اوراق العشب من بين الحصى
وتعلق بالشمس على جوانبها العريضة
ثم تعكسها ذهبية وزمردية

في اعين العابرين .

والحق ان اطلاق اسم « مدرسة » على التصويرية يعد ضرباً من التجوز، فقد كانت تعبيراً عن حاجة الشعر الحديث الى منح الشكل اهتماماً ، وليس في الشعراء المنتسبين لهذا الاتجاه من اقتصر على الحدود التي ارادهـا هيوم في الشعر . فمن اوجه الاعتراضات على نظريته انهـا تحيل الشعر الى نوع من التلهي وان كان تلهياً مجهداً. واما مبدأ بوند فانه يقصر القصيدة على صورة، ومعنى ذلك انه يحول دون وجود القصيدة الطويلة وينكر قيمة المعنى في الشعر . وكان من بين المنتمين الى هذه الحركة من هو ثائر عليها مثل لورنس ، وفلتشر . ولكن لا شك ان الاتجاه التصويري قد خدم الشعر بتحطيم الاشكال القديمة ومنح الشعر الحر شيئاً من القوة ، وميز الاصالة بالالحاح على الصورة الجديدة .

وقد تأخر ظهور هذه المدرسة في روسيا حتى سنة ١٩١٧ ، ولما ظهرت اقتسبت بعض آراء ايمي لوول وبوند بطريقـة غير مباشرة ، فأهملت قضية الشكل والمضمون في الشعر وركزت الاهتمام في الصورة ، واصبح لها بعض الشأن حين انضم اليهـا سرجي ايسنين وهـو فلاح ذو عبقرية مدهشة وقدرة فـائقة في التقاط الصور . واذا استثنينا ايسنين نجد ان هذه المدرسة لم تنتج شيئاً كبير القيمة ، حتى ايسنين نفسه انتحر سنة ١٩٢٥ ، فانتهى بذلك عهد هذه المدرسة التي عاصرت في روسيا مذهب

المستقبليين وغيره من المذاهب . وقد استطاع بوريس باسترناك ان يضم هذه الخيوط المتفرقة ، ويصحح كثيراً من مغالاة تلك المذاهب ، ويوجهها لتلتقي بمتطلبات الامور الحديثة دون ان ينحاز الى واحد منها انحيازاً ظاهراً . وقد نجح باسترناك في الصورة نجاحاً منقطع النظير عجز عنه التصويريون قبله لانه كان يرى الطبيعة بحواسه وبعواطفه معاً ويفسرها ، اي كان يبرز مظاهرها ويفهم علاقاتها وما تعنيه وراء هذه المظاهر . فالصورة جوهر القصيدة وخادمها الذي يوضح وحدتها المعقدة. وتؤدي به الصورة احياناً الى نتائج غريبة حتى لتسمعه يقول ان الليلة الصقيعية « كأنها جرو اعمى يلعق اللبن »، او « ان الندى جرى مرتعشاً كأنه القنفذ»، واذا استثنينا هذا اللون من الغرابة وجدنا الصورة عنده صادقة دقيقة .

وقد كان اثر التصويرية واسعاً بعيد المدى، على قصر عمرها، فهو لم يتوقف بذهاب بوند او حتى وليم كارولس وليمز الذي كان متحمساً لهذا الاتجاه ، مقبلاً على الصورة دون مواربة كما في قوله :

لا تزال العناقيد معلقة بالدالية

كأنها أسنان مكسرة في فم شيخ كبير .

ولكن اثرها ظل مستمراً في جيل كامل . ومن اوضح التائهين بها ديلان توماس الذي تأثر ايضاً بالسريالية، ومن خلالها اتجه نحو صورة الحلم والى نقل رموز اللاشعور نقلاً «اوتوماتيكياً»

حتى لتجيء صوره غامضة وان لم تخل من جدة كقوله «وانطبقت قبضة وجهها على ألم مستدير» .

واذا شئت ان تجد في الشعر الانكليزي الحديث خيطاً مشتركاً لم تجده الا في انتزاع الصورة وتوضيحها ففي هذا يشترك ييتس وايليوت وبوند وتوماس ، وفيه ينفقون جهدهم . وقد بلغ هذا الاهتمام نهايته ، وتناقص شأن الصورة مع انحدار شأن الشعر ، الا اثارة هنا او هناك تقع فيها العين على صورة لها صلابة البلور ولمعانه .

٦

الاتجاهات الشعرية الحديثة

بعد الحرب العظمى

بونـد وايليوت

١ – طريقان للانعزالية

يمكن ان نقول – دون التزام بالدقة المتناهية – ان الحرب العظمى قسمت العالم الاوروبي قسمين : شرقي وغربي ، وان الاتجاهات الادبية جرت في تيارين : احدهمـــا غربي ويمثله في الادب الانكليزي ايليوت المتأثر بازرا بوند، وثانيهما شرقي وهو ما يسمى « الواقعية الحديثة » .

ففي الغرب تمخضت الحرب عن خيبـة امل كبيرة ووجـد الشباب انه مخدوع بالوعود المثالية ، ومبادىء حقوق الانسان ،

ولذلك اخذ الشبان يتصورون ان الحضارة تقوم على الخداع والنفاق ، ولم تؤثر الثورة الروسية فيهم تأثيراً قوياً عميقاً ، فانحرف الناس عن تمجيد الواقعية التي كانت شائعة قبل الحرب في أدب برنارد شو وروما رولان واناتول فرانس ، ووجدوا ضالتهم في أدب لا يعنى بالعمل والجماعة ؛ وبينما فقد الكتّاب الجماعيون ثقتهم في انفسهم وفقدوا ثقة الناس بهم وبأدبهم، ارتفع الى القمة امثال فاليري وجيمس جويس وبروست وايليوت ، وكل هؤلاء من المتأثرين بالرمزية والفرويدية معاً، اي انهم يعنون بالفرد وبالغوص في اعماق النفس الانسانية ومسارب اللاشعور ، ومن ثم نجد ان الادباء الذين لا يهتمون كثيراً بالمجتمع قد انقسموا الى فريقين: فريق انعزالي محض يأوي الى البرج العاجي ويرى في احلامه ما يغنيه عن حقائق الوجود ، وفريق جوّاب طوّاف يفتش عن الخير في ارض بكر لم تمسها يد الصناعة ولم تخلق فيها النظم الحضارية شيئاً من المشكلات . فذهب د. ه. لورنس الى المكسيك ليستمد من العالم البدائي اصول فلسفته ، وظل اندريه جيد شديد الشوق الى افريقية، حتى قاده شوقه الى الكنغو ، واضطرم في نفوس بعض الادباء حنين طاغٍ الى الانسان البدائي كما هي الحال في الجيل الذي نشأ فيه جان كوكتو، ووجد لوركا الشاعر الاسباني تلك البدائية المحبوبة في عالم الفجر ، واشتد الميل الى الطفولة واحلامها حتى اصبح اصطلاح

التعبيرية يطلق على رسوم الاطفال الالمان كما يطلق على المسرحيات الالمانية .

٢ – ماذا نعني بالشعر الحديث

وفي الرمزية والسريالية استنزفت الرومانطيقية حياتها وحيويتها وكان لا بد من بعث جديد للشعر، ولم تكن الحرب وحدها هي التي تقف في قاعدة التجارب الجديدة التي يطبقها الشعراء على اللغة، كما يطبق العلماء تجاربهم على الحيوانات الصغيرة، بل كانت المفهومات النفسية التي ردت الانسان الى داخل ذاته – متضافرة مع الكشوف الكبرى كنظرية النسبية – هي التي اوجدت امام الشاعر عالماً جديداً ، يحتاج الى نوع جديد من التعبير .

ووقفت اللغة عقبة في الطريق، حين رأى الشاعر ان التعبيرات والالفاظ القديمة لا بد من ان تموت او تصاب بالاستحالة ، ولم يعد الشاعر قادراً ان يكتب بالالفاظ التي استعملها يتس او حتى مالارميه لانه ان فعل أخضع تجربته لجو غريب من المصطلح اللغوي . وكانت الرغبة في تغيير اللغة ناشئة عن الميل الى التجديد .

هذا من ناحية اللغة ، اما من ناحية الموضوع فقد بدأ الشعر الحديث يتخلى عن الموضوعات التي غدت مألوفة في الشعر، ويتجه نحو ما يسمى «الشعر الخالص» – لقد حاول الرمزيون ان يجعلوا الشعر خالصاً حين جردوه من الخبر والحكاية والتعليمية وقربوه

من الموسيقى ، ولكن الشعراء المحدثين يريدون شيئاً وراء ذلك – يريدون بالشعر الخالص تلك « الهزة » التي يحدثها الشعر ويحسون انها الغاية الوحيدة له . ولا شك ان كل شعر عظيم يحدث هذه الهزة ، لكن دون قصد وتصميم كما يريد الشعراء المحدثون .

لقد احسّ المحدثون ان الشعر يعيش في عصر التخصص، وان لا بد له من ان يتخصص في مهمة ما ، فأرادوا ان يخصصوا مهمة الشعر بهذه الهزة التي يحدثها في النفس .

وبالجدة في اللغة وبالتخصص في الغـاية ارادوا ان ينقلوا الحقيقة ، على غيرما يتصورها الشعراء السابقون . فاتجهوا الى نقل الحقيقة الكلية التي يحسها الشاعر بكل جزء من طبيعته : بفكره وشعوره وعواطفه كلها معـاً . ولا شك ان الشاعر الحديث الذي يعيش في دنيا الكشوف النفسية وهو على وعي بمـا يدور من تيارات في داخـل نفسه – لا شك في انه يقف موقفـاً عسيراً حين ينصب من نفسه رقيبـاً لتصوير الحقيقة ونقلهـا للآخرين ، وهو في موقف لا يحسد عليـه لان الاصطلاحـات النفسية والوسائل التي يستعملها النفسيون انفسهم غير ملائمة للدخول في لغة الشعر . ووظيفـة الشاعر ليست في ان يحلل ويستعمل الاصطلاحات التي يستعملها العالم النفسي، وانما مهمته ان يصور الشيء كما يراه، وينقضّ على بوادره، ويخطف في لمح البرق اشكاله المتغيرة، ويجعلنا نحس نحو هذا الشيء ما احسه

هو حق ولو لم يكن في مقدورنا او مقدوره ان نفهم ويفهم ما يقول .

ولذلك يحاول الشاعر الحديث ان يجعل الشعر خصباً غنياً، ويحمله اقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدم لنا التجربة بكل ما فيها من تراكب وتعقيد، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير، وترفض ان تخضع للقوالب المألوفة . وما كان الشاعر القديم ينقله بالصورة والتشبيه والاستعارة ، ينقله الشاعر الحديث بتسلسل غير منطقي ، ومن اجل تصوير الحالات الغريبة غير المألوفة فان الشاعر الحديث يلح كثيراً على ذخيرته من الصور. لا شك ان كل الشعر يستغل صوراً ليعبر عن الحالات الغامضة التي لا يمكن التعبير عنها مباشرة ، ولكن الصورة عند الشاعر القديم كانت جزءاً او عنصراً في القصيدة الكلية ولا شيء اكثر من ذلك . اما الشاعر الحديث فقد عكس الوضع لانه يريد صوراً لتعبر عن كل التعقيد الموجود في كل حالة، ويريد من الصور ان تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر – في نظره – ولذلك تلعب الصورة دوراً خطيراً في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة .

يكفينا هذا القدر من مظاهر الجدة فيما ندعوه الشعر الحديث، على ان نذكر دائماً ان هذا كله لا يعني وجود مدرسة ذات قواعد معينة، ففي ظل هذه المبادىء والغايات سلك الشعراء طرقاً مختلفة، وخاضوا تجارب متنوعة تختلف بين شاعر وآخر ، وليس بين

الشعراء المحدثين من رابطة الا الغاية ، اما فيما عدا ذلك فكل شاعر يشق طريقه بنفسه .

٣ – العلاقة بين بوند وايليوت

وفي مثل تلك الاحوال بالغرب ، وبتذكر ما قلناه عن تلك الانتفاضات التي سميناها مدارس – قبل الحرب العظمى – نستطيع ان نتصور لمَ تصدّر إيليوت دنيا الشعر ورأى فيه الشباب رسولاً ومبشراً وهادياً الى عوالم جديدة، ورأى الناس في قصيدته « اليباب » مرآة جديدة من نوعها .

لقد استطاع ايليوت ان يجمع في يده خيوط المدرسة الرمزية والمدرسة التصويرية، وان يتحدث عن نظرة الناس القاتمة الى الحضارة وعن ضياع الفرد واضطرابه النفسي في ظل تلك الحضارة النخرة ، كما استطاع ان يخلص الشعر الانكليزي من ذلك الانسجام المتأنق الذي غالت فيه مدرسة الشعر الرعوي . اما المؤثرات الرمزية فاستمدها من فرع رمزي غير فرع مالارميه – استمدها من فرع كوربيه ولافورج وهما شاعران رقيقان نجد محاكاة ايليوت لهما في قصائده الاولى واضحة تمام الوضوح. اما التصويريون فقد تلقّى اثرهم من خلال بوند، ومن هذا الشاعر استعار ايضاً طريقته في الاقتباس لان طريقة بوند تقوم على نقل الشعور الداخلي للانسان الحديث ممزوجاً باصداء الماضي . وقد مشى ايليوت في هذا الطريق الى النهاية حتى انه في قصيدة

«اليباب» المؤلفة من ٤٠٣ ابيات، اقتبس من ما لا يقل عن خمسة وثلاثين كاتباً وشاعراً، ومن عدة اغاني شعبية، وحشد فيها جملاً من ست لغات اجنبية احداها اللغة السنسكريتية. ولكن الفرق بين الرجلين ، ان بوند ليس ذا سيطرة قوية على الخيـال ، فهو يستطيع ان يمتع القراء بتنوع اطلاعه، اما ايليوت فذو شخصية قوية ، وعلى كثرة مـا يورده من مقتبسات فان تأثيره الفني لا يضعف ولا يضيع. وهو في شعره يخلق شخصيات درامية ولذلك تذكره الناس ونسوا بوند . واستمد ايليوت من بوند ايضاً ذلك التتابع الفجائي في القصيدة دون تهيئة او تفسير، اذ المهم في القصيدة ان يتتبع القارىء التجربة العاطفية ، لا تدرج البناء الفكري فيها ، فاذا تلقى الصور المتلاحقة وتأثر بها فذلك حسبه ، وذلك هو الواجب الاول الذي لا بد للقصيدة من ان تؤديه .

٤ – قصيدة « اليباب »

ما هي هذه القصيدة التي احدثت اثراً بعيداً في نفوس الشباب وجعلتهم يحسون بالشيخوخة قبل الاوان؟ ان الفكرة التي يعالجها الشاعر فيها ليست مقصورة عليها ، بل هي شائعة في كثير مما سبقها او تلاها . وقد نشير الى قصيدة اخرى تعتبر مقدمة لها من حيث الروح والفكرة، وتلك هي قصيدة « الخاوون » التي يقول فيها :

نحن الخاوون
نحن المكتظون
نستلقي كحشية مملوءة بالقش
والأسفاه
ان اصواتنا الجافة
حين نهمس فيما بيننا
هادئة لا معنى لها
كالريح التي تمر في الهشيم
او كأقدام الفيران على الزجاج المكسور
في مستودعنا الجاف .
شكل ولا حقيقة ، خيال ولا لون
قوة مشلولة ، اشارة ولا حركة
والذين عبروا بأعين صامدة ، الى مملكة الموت الاخرى
يذكروننا – ان ذكروا – لا كأنفس قوية ضائعة
وانما يذكرون منا رجالاً فارغين
رجالاً متخمين .

وواضح من هذا ان ايليوت يرى في الانسان المعاصر ، انساناً تافهاً مقفراً مشلول القوة محطم الارادة ، ويتصور العالم الذي نعيش فيه مملكة اولى للموت ، وهذه هي الفكرة التي يعرضها بتعمق في قصيدة اليباب .

وكلمة اليباب توحي لنا بالجدب والجفاف وقلة الماء ، وبهذا

يرمز ايليوت الى الحضارة الحالية الخاضعة للآلة ، التي قضت على الانسان بالجدب العاطفي والروحي ، ولا شك ان « الماء » هو العنصر الذي يخلص اليباب من جدبه وجفافه ، فالماء في القصيدة رمز للخصب ، وهو القادر على ان يطفىء الظمأ الروحي .

وتستند القصيدة الى نوع من الاساطير التي تصور بلداً موحشاً قفراً يحكمه ملك عنيد ، وقد توقف عن النمو فيه كل ما هنالك من نبات وحيوان ، واصيب الناس انفسهم بالعقم ، ولذلك نرى الشاعر يشير من اول القصيدة الى زهرة اللبلاب (hyacinth) وهي رمز لشعائر اله الخصب الذي ينقذ المدينة من العطش والقحط ، كما يستثير في اول القصيدة زخة من المطر تسقط في اول نيسان ليمثل كيف كان الماضي غير مجدب كالحاضر. وتوحي لك القصيدة بما يدور في نفس رجل متبرم متطهر من صراع، وما يلمح الى اقترابه من الحياة على استحياء، وما يخالجه من هرب زهدي يبعده عن الحياة الجنسية ، وتشعر بأنه يحاول ان يستعيد العاطفة الدينية لتنقذه من ذلك الجفاف النفسي .

ونحس ايضاً ان النفسيات التي تمثلها هذه القصيدة رموز للملايين التي تؤدي اعمالاً « روتينية » مملة ، وتسير وهي حاملة نفوسها في اتجاهات لا جدوى وراءها، وتعيش في عالم لا تحكمه الوحشة فحسب ، بل ترين عليه وتتغلغل فيه ضروب من الشك والفوضى .

ولا بد لنا ، لنفهم قصيدة اليباب ، من ان نذكر ملحوظة

ارفقها بها ايليوت، تعد مفتاحاً لها، وهي ان كل الرجال فيها انما يمثلون مواقف لشخص واحد، وكل النساء فيها امرأة واحدة، وفي شخصية تيرسياس يلتقي التذكير والتأنيث.

والقصيدة اقسام خمسة احدها يُسلم الى الآخر ويفضي اليه، فالاول يدل على الخوف من البعث والولادة الجديدة ويصور الخشية من شهر نيسان (ابريل) لانه شهر الانبعاث الجديد :

نيسان اقسى الشهور
يولّد الليلك من الارض الموات، مازجاً
الذكرى والرغبة، مثيراً الجذور المتلبدة بمطر الربيع
اما الشتاء فقد حفظ علينا الدفء، غامراً
الارض بجليد النسيان.

وفي الثاني اغراق في تصوير معنى الجفاف وضرورة الموت، وفي الثالث صورة للشهوة، وفي الرابع يتحقق الموت في الماء — اي فيما كان يظن انه سبب الحياة. ولأوضح هذا الذي اجملته بما يسمح به المقام.

في القسم الاول تنتقل الصورة من حزقيال الى قلب مدينة كبيرة الى مخدع سيدة تصفر الريح تحت بابه والجامع بين هذه الثلاثة وحدة الجدب، والشخص الاول في هذا المنظر رجل عاجز مشلول الارادة يرى ما يجري ولا يستطيع ان يعمل شيئاً — يرى الاموات تطفو على جسر لندن فيتعجب من

كثرتها، ويرى بينها صورة نفسه، اما ازمته النفسية فهي ازمة النفس المعاصرة، كما يتصورها ايليوت، وحياته هي حياة الشعب الذي اقفرت نفسيته ، ولذلك اصبح في حاجة الى منقذ . وهنا يجيء القسم الثاني ويظهر فيه المخلص في ثوب جندي من المسرحين يحس بالاخلاص لزوجه بعد ان اصبحت لا تجذب انتباهه ولا تعجبه، كما انه في نظرها ونظر صاحبتها يمثل الاخفاق، وعلى ذلك فهو ضحية لنظام فقد معنى قدسية الزواج ولم يجد ما يحل محله . وفي القسم الثالث يجيء المنقذ في صورة تاجر غير حليق وجيبه مليء بالزبيب، وتختفي شخصيته ثانية ليظهر في شكل شاب يحب شابة تعمل على الآلة الكاتبة . وغاية ايليوت من هذا ان يصور لنا قلة جدوى الحب والمال لانقاذ الانسان من الجدب . ثم يتحول المنقذ من جديد فاذا هو شاب يحلم بالحنين الى الشباب ، الى شيء لا يشبه الحياة العادية ، ويجتر لحظات من التخيل والاستمتاع بالجمال ولكن نصيبه العجز ايضاً .

ومنذ اول القصيدة كانت العرافة قد تنبأت عن الموت بالماء وحذرت منه، فيصبح الخوف من الماء هو موضوع القسم الرابع. وهنا يصبح التاجر والشاب ممثلين في شخصية واحدة هي شخصية فليباس الفينيقي ، وهو شاب ذو مصالح تجارية ، فيتقمص الشخصيتين معاً ، والفصل قصير ولكنه من اهم الفصول في القصيدة ، وفيه يقول :

فليباس الفينيقي ، مات منذ اسبوعين

ونسي ..... مدّ البحر العميق
والربح والخسارة ..
تحت البحر تيار استل عظامه في همس، ولما ارتفع وانحدر
مرّ بأدوار شبابه وهرمه ، واحتوته الدوّامة .
يا انت ، غويم كنت او يهودياً ،
يا من تدير الدولاب وتنظر صوب الريح

اعتبر بفليباس ، فقد كان ذات يوم جميلاً طويلاً مثلك.

ومعنى هذا ان الفينيقي يغرق في البحر اي تضيع الروح لان صاحبها عاش على مبدإ « الربح والخسارة » ، وموته في الماء رمز قوي الى ان اليباب لا ينقذه الماء بهذه الطريقة . وبموت الفينيقي يرتسم العجز من جميع النواحي ، فلا المال ولا الحب ولا الحنين تغني عن صاحبها شيئاً ، ولا المنقذ يغني شيئاً لانه مات :

ان الذي كان حياً قد مات
ونحن الاحياء نموت ،
بصبر قليل

تلك هي شخصية الرجل في اطواره المختلفة ، اما المرأة ففي القسم الاول تمثل الحب المثالي ثم تروغ من بين يدي حبيبها وهي تقول له :

لقد اعطيتني زهرات اللبلاب منذ عام

فسموني فتاة اللبلاب
ولكنا حين عدنا - متأخرين - من حديقة اللبلاب
وراحتاك ممتلئتان وشعرك بليل، لم اكن حية او ميتة
ولم اكن اعرف شيئاً وانا انظر في قلب الضياء، في
الصمت .

وتظهر في القسم الثاني في صورة ديدون او كليوبترة تعيش بين الجواهر والعطور ثم تستحيل الى امرأة عصرية عصبية تحاول ان تغرق قلقها في اوجه من النشاط لا فائدة فيها ، ثم تصبح زوجة لرجل عائد من الحرب وقد فقدت كل معنى لحياتها ، ثم اذا بها العاملة على الآلة الكاتبة التي ترضي شهوة الشاب وتجد من الاتصال به لذة قليلة، ثم هي اليزابث مع حبيبها ليستر على نهر التيمس ، وهنا يورد الشاعر اغنية « بنات التيمس » وكلها تنضح بالفساد والاخفاق والاثم .

وكل هؤلاء النساء صورة لامرأة واحدة كان من واجبها ان تعين المنقذ، ليحطم العقم الذي يسود اليباب ، ولكن بدلاً من ذلك ، تزيده العلاقة عجزاً ، وتورطه في الاثم ، ولا تقربه من الانتعاش الروحي .

اليباب لا ينتعش بهذه الطرق وانما يحيا بالماء ، والماء كثير التردد في القصيدة وهذا يوهم ان الانقاذ سهل ، غير ان الانسان اخطأ اليه الطريق ، كما اخطأ المـــاء نفسه فهم واجبه واغرق فلبياس .

٧

الواقعية الحديثة

١ – تمهيد

وفي العالم الشرقي، ونعني به هنا روسيا، كانت الثورة الاولى والثانية فيه هما اللتين حكمتا على الادب باتجاه جديد، وقد رأينا المدارس المتضاربة قبيل الحرب واثناءها تتصارع حول امور في الشكل والموضوع، ولكن ما كادت الثورة تنشب حتى رأينا الشعراء من مختلف تلك المدارس: مستقبلية كانت او رمزية او تصويرية تتسابق الى الاشادة بها، ومن عجز عن اللحاق بركبها، فإما انه آثر الصمت او ظل يردد نغماته القديمة ولكن في خارج روسيا. وليس من الغريب ان يكون التحول عند بلوك وباسترناك ومايا كوفسكي وغيرهم تحولاً اصيلاً قائماً على عقيدة راسخة، ولكن المدارس التي كان ينتمي اليها هؤلاء

كان من شأنها ان تذوب كفقاقيع الهواء ، امام قوة الاتجاه الجديد .

غير ان التصويرية والمستقبلية والرمزية لم تكن وحدها تمثل الاتجاه الادبي قبل الحرب بل كان هناك ادباء المدرسة الطبيعية التي نشأت بتأثير زولا وتين . وكان الواقعيون الروس قد انحازوا الى ما يمكن ان نسميه الواقعية الهادمة المتشائمة، اذ كان موضوعهم المفضل هو تفاهة الحياة وباطلها وحتمية الموت . ومن رجال هذه المدرسة اندرييف وارتيسباشيف وغيرهما ، وتصور هذه المدرسة باطل ما يسمى اليه الانسان، وقلة جدوى الحضارة، وتصف الموت بأنه الحقيقة الكبرى ، وتغلب على افكار القائمين بها موضوعات تتصل بغريزة الجنس والجنون ، وكان كتاب هذه المدرسة ابناء طبقة قد فقدت مُثلها واضاعت الايمان بتلك المثل، ووقعت تلك المثل في يد طبقة جديدة كان لسانها الناطق هو مكسيم غوركي نفسه الذي التزم طيلة حياته بنظرته التفاؤلية في دعم الحيوية والواقعية التي تميزت بها كتاباته . وعلى يدي غوركي والمتأثرين به أصبحنا نجد ما يسمى الواقعية الحديثة ، بعد ان تحول معناها عما كان يفهمه منها زولا وفلوبير .

٢ – ماركس وانجلز

دعنا نقترب من تصور هذا المذهب الذي يسمونه الواقعية الحديثة في شيء من التدرج ، ولنبدأ بلمحة عن مفهومات انجلز

ومار كس حول طبيعة الادب وغايته، فنجد ان انجلز يقول: كلما بقيت آراء الكاتب السياسية مختفية كان ذلك احسن للعمل الفني، ويقول ايضاً في حديثه عن بلزاك : ان الواقعية قد تنبت رغماً عن آراء المؤلف نفسه، ويقر ان كثيراً من الادباء العظام امثال اسخيلوس وارسطوفان ودانتي وسرفانتس فضلاً عن المحدثين مثل تولستوي قد انتجوا مؤلفات غائية ، ويضيف الى ذلك قوله « ولكني ارى ان هذا الميل لا بد ان ينشأ من طبيعة الوضع والعمل دون ان ينص عليه بخاصة ، وانه لا يفرض في الاديب ان يعطي القارىء حلاً تاريخياً جاهزاً للصراع الاجتماعي الذي يصوره » .

وقد ضرب ماركس خير مثل للناقد الذي جعله تقديره للمسؤولية الاجتماعية ادق واعمق ، حين تحدث عن بلزاك ، فقد كان هذا الكاتب ، ملكياً كاثوليكياً يسند نوعاً من النظام يقاومه ماركس ، ولكن ماركس استطاع ان يجد له العذر بما كان يسود المجتمع الفرنسي من فساد . وكان ماركس في احكامه الادبية بريئاً من كل تحيز سياسي او اجتماعي ، فأحب الادباء اليه شيكسبير وولتر سكوت ، كما كان يعد اسخيلوس وشيكسبير اكبر كاتبين مسرحيين عبقريين ، ولقد خصص لشيكسبير دراسة عميقة وبلغ من حبه لبلزاك ان وعد بكتابة نقد على قصة الكوميديا الانسانية حالما يفرغ من مؤلفه الاقتصادي . وكان ماركس يكثر من قراءة القصص وخاصة

قصص القرن الثامن عشر ويعجب بحكايات المغامرات .

٣ – مكسيم غوركي

وتمشى غوركي بهذه الروح في نظرته نحو الادب ، ولكن مدرسة الطبيعيين الروس اضطرته لاعلان الحرب على الطبيعية بقوة . ولنلخص نظرة غوركي الى الواقعيـة في سطور قليلة :

خير انواع الادب عند غوركي مـا تمازجت فيه النزعتان الواقعية والرومانطيقية ، اما الواقعية فانها في حال تطرفها تسمى الطبيعية ، او مذهب النقل الحرفي للحياة ، ويحمل غوركي على هذا المذهب ويسميه « ادب الحقائق » ويتهمه بالعقم والعجز عن خلق النماذج ، وتعلقه بسفاسف الحياة وجوانبها البشعة وتفاهتها ، ويثني على الواقعية التي تميز بهـا الادب الانكليزي في القرن التاسع عشر لما فيها من تعقل ، وحدة في النقد ، وادراك لعجز الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها دعاة هذه الواقعية ، ولكنه يراها ناقصة لانها الحت على الهدم وحده دون البناء وعجزت عن ان تقيم شيئاً على انقاض ما هدمت . ومعنى ذلك ان الواقعيـة الايجابية البانية هي الشيء المفضل عند غوركي وتتحدد بالابتعاد عن عيوب مذهب الطبيعيين . اذ من الخطإ ان يظن ان الواقعي هو الذي يصور الشيء كما يراه ، فاذا رأى موظفاً او عاملاً او صـاحب متجر نقل للناس صورته الحقيقية . ليس هذا شأن الواقعي ، وانما الواقعي هو الذي يخلق « النماذج » والشخصيات ،

وواقعيته هي قدرته على ان يستخلص من عشرين عـاملاً او خمسين موظفاً مـا فيهم من صفـات مميزة وعـادات واذواق وحركات ومعتقدات ، ثم يخلق منها جميعاً موظفاً جديداً او عاملاً آخر، ومن هذه الواقعية البانية يتكون ادب قادر على ان يرفع الانسان فوق مستوى الحالات الخارجية في الحياة، ويحرره من اغلال الواقع المتضع ، ويفهمه انه سيد ذلك الواقع ، وانه حر يخلق الحياة .

ويجمل نظرة غوركي الى الواقعية :

١ – انها تختلف عن الطبيعية وتسمو عليها بمراحل .

٢ – انها في العمل الفني نوع من خلق النماذج .

٣ – ان الادب الواقعي يحرر الانسان من اغلال الواقع المتضع ويشعره انه سيد ذلك الواقع وانه حر يخلق الحيـاة ، وهذا هو معنى البناء فيما يسمى الواقعية الحديثة .

٤ – بعد غوركي

تقلص شيء كثير من التسامح الذي وجدناه في النظرة الادبية عند انجلز وماركس وغوركي وجاء نقاد متشددون ، لا يرون الواقعية الا ان تعكس كفاح البروليتاريا كما يقول الناقد بخارين ، اي اصبحت الواقعية هي « اختيار الظواهر من وجهة النظر الشيوعية ». واكثر اعتدالاً من هذا الناقد، ناقد آخر هو رالف فوكس الذي وضح مـا يفهمه من الواقعيـة الحديثة في

كتابه « القصة والشعب The Novel and the people » .
فقد قال هذا الناقد ان مهمة القصصي هي ان يبرز ارادة الفرد اثناء صراعها مع غيرها من الارادات في ميدان الحياة لا اكثر من ذلك ولا اقل . ويقول ان الماركسية لا تنكر الفرد ولا تقصر نظرها على الجماهير الواقعة في قبضة القوى الاقتصادية التي لا تلين ، بل انها لتضع الفرد في نقطة الدائرة من فلسفتها لانها بينما تذهب الى ان القوى المادية قد تغير الانسان ، تعلن بكل تأكيد ان الانسان هو الذي يغير القوى المادية وبعمله هذا يغير نفسه (وفي هذا يلتقي مع غوركي الذي يريد للانسان ان يكون سيد الواقع) . ويردد فوكس ايضاً ما قاله غوركي عن النماذج ، فشخصيات شيكسبير من طراز فريد لانها تمثل الانسان رجلا ونموذجاً في الوقت نفسه ، فالشخصية تمثل فرداً وجمهوراً معاً . والواقعية في رأي فوكس هي ان يعيد الادب الثوري موروثه العظيم فيكسر حدود الذاتية الضيقة ويضع الفنان الخالق وجهاً لوجه امام المهمة الاولى وهي التوصل الى الحقيقة ، لان الفن احدى الوسائل التي يصارع بها الانسان الحقيقة حتى يتملكها ويتمثلها .

ولكن رالف فوكس لم يحل ما حله غوركي من قبل وذلك هو : ما الفرق بين الواقعية الصحيحة والرومانطيقية الصحيحة ؟ أكان شيكسبير او بلزاك او سرفانتس واقعياً او رومانطيقياً ؟ هذا ما حله غوركي حين قال باجتماع النزعتين في العباقرة . وقد

تنبه فوكس الى نقطة لعل غوركي لم يعرها اهتماماً ، وتلك هي قضية الشكل والمضمون . فقد قال « ان اهمال الجانب الشكلي في المضمون غريب عن روح الماركسية، لان ماركس يرى ان الشكل والمضمون متصلان متلاحمان متداخلان بقوة الديالكتيك الحيوي » .

٥ - كيف تعلو الواقعية على الطبيعية

اذا كانت الطبيعية نقلاً حرفياً لما في الواقع فليس معنى ذلك ان الطبيعية تنقل الحقيقة لان الحقيقة ليست دائماً ظاهرة معروفة . ومن الخطإ ان يقال ان الطبيعة الادبية للحقيقة تشبه او تتفق مع طبيعتها الموضوعية ، ولو كان الامر كذلك لما كان للادب لزوم الا في ان يقدم لنا حقائق علمية . ان فهمنا للحقيقة من حولنا هو الاساس الثقافي - او هو الثقافة - وهذه الثقافة هي الحقيقة التي يقترب منها الشاعر ويخلق منها فنــاً . ثم تتغير الحقيقة - او الثقافة - بتغير الزمن ولكن الادب يبقى بعــد تغيرها او زوالها . خذ مثلاً هوميروس : كانت الثقافة في عصره تشمل الآلهة والجنيات والارواح وبعد ذلك بزمن تغيرت الثقافة فأصبحت النظرة التي نظر بها هوميروس غير ملائمة لانتاج فني في عصر يوربيدس لان الكيان الثقافي تغير واتسعت آفاق الحقيقة واستتبع ذلك تغير في مستلزمات الفن . بـل لو شاء الاديب ان ينسخ الطبيعة لما استطاع، اذ لو انه تتبع حياة انسان واحد

في يوم واحد لملأ مئات الصفحات دون ان ينتهي الى نهاية، وعمله بعد كل ذلك ليس فناً .

٦ – الواقعية تقوم على الاختيار

والواقعية الفنية تقرب القارىء من الحقيقة، والاقتراب منها لا يكون عن طريق التجريد، لان التجريد يعني ان العالم الذي نعيش فيه ثابت لا يتغير، وانما يتم الاقتراب من الحق من زاوية التاريخ. وهنا يدخل الاختيار: خذ مثلاً مسألة الزنوج في اميركا. ان كثيراً من الادباء يعالجون هذه المشكلة من زوايا مختلفة ولنأخذ نظرة هيوود مثـــالاً اذ يقول « ان مسألة الزنوج في الولايات المتحدة زراعية في اصلها، لانها تتضمن مشكلة الفلاحين المضطهدين الذين يعيشون في ظل نظام المشاركة في المحصول، واشراف السيد ، وعبودية الديون ، وجـــدب الارض المزمن والاتكالية... » هذا رأي ماركسي. وهنا يحق لنا ان نتساءل هل هذا الفهم للمشكلة يقودنا الى توضيح حقيقتها تماماً، واذا كان كذلك فما هو موقف الكتاب الآخرين، وما قيمة آرائهم عندما ينظرون الى المشكلة من زوايا اخرى ؟ لا بد اذن من الاختيار على اساس تاريخي لا يمكن نقضه .

٧ – الواقعية تعادي الفن الذاتي

لقد اكثر البرجوازيون من تقسيم المدارس والمذاهب الادبية

والاصطلاحات الفلسفية ولكن الاساس في كل تلك التقسيمات هو « المثالية » ، التي تنكر وجود الحقيقة الموضوعية، وتتشكل باشكال جديدة كلما كثر ضغط النقد الماركسي عليها، وتتبنى مسميات غامضة كالذرائع والمنطق الوضعي وما اشبه .

والادباء الذين يجفلون من مواجهة الحقيقة يشيحون بوجوههم عنها ويتوجهون الى عالم يسميه ايليا اهرنبورغ «مصنع الاحلام». غير ان الفن سواء في الماضي او الحاضر لم يقم على الحلم ، وكل فن كتب له البقاء إنما هو انعكاس للحقيقة التي تحللها عبقرية الفنان وتشكلها . وبعبارة اخرى ليس هناك من وسيلة يتم بها الخلق الفني الا الواقعية. ولكن يجب ان يفهم ان الواقعية ليست عذراً عن النقص في الموهبة ، ولا شقشقة لسانية في لغة الشعب ، وليست هي قبول الشعر الركيك بدلاً من الجزل القوي كما انها ليست عدواً للحب والحماسة والاحساس ، وانما هي خادم لهذه الصفات جميعاً . امـــا الاديب الذي ينتج لنفسه ففي عمله مغالطة ، لانه ليس هناك مقياس نقيس به فنه ، واذا شاء الفنان ان يكون لفنه وجود، فلا بد من ان يقيم بينه وبين القراء صلة وثيقة ، ونجاح هذه الصلة يمكن ان يحكم عليه بما نسميه المقاييس. وهنا موطن الحذر ، فالمقاييس لا تعكس الحقيقة دائماً ، وشاهد ذلك ما وضعه بوند وايليوت من مقاييس خاطئة . لقد ركز هذان الناقدان وامثالهما الاهتمام بالشكل ولكن الواقعية ليست كذلك ، فالعمل الادبي بعيد عن الصلة بالواقع اذا اقتصر في

واقعيته على الصقل الظاهري الخداع ، امـــا مقياس الواقعية الدقيق فهو نقل الحقيقة الموضوعية .

٨ - الواقعية متطورة

وكلما ظهر عصر تاريخي جديد، توسعت حدود الواقعية لان الحيـــاة نفسها تتسع وتمتد . غير ان كل اتساع في الماضي كانت تحد منه القيود الاقتصـادية ، وهكذا ظلت القصة تنتظر حتى ظهرت الرأسمالية لانه لم تكن قد توفرت الوسائل التي تهيء لها وجودها : المطبعة التي تنتج كميات ضخمة منها ، والمتعلمون الذين يعدون بالآلاف ، وفكرة فردية الانسان وسيادته على العالم . ومن هنا يتبين لنا ان الفنان لا يوجد بمعزل عما يحدد عصره ، فكل عبقرية هوميروس لم تكن لتنشىء مسرحية لانه عاش ايام كان المسرح لا يزال بعيداً من دائرة الامكان . وكان تفكيره ونظرته الى الحياة ووسائله لتحقيق الحقيقة - كل ذلك كان محدوداً بزمنه ، فقد حلق ولكنه كان عاجزاً عن ان يحلق في اجواء ابعد مما بلغه .

واليوم نرى الاديب الواقعي قد اتسعت نظرته كثيراً حتى شملت المـاضي والحاضر والمستقبل ، واخذ ادبه من ذلك ينظر الى العالم كله - ولا يراه محدوداً بشؤون البروليتـاريا - كما انه اخذ يستعمل مقاييس جديدة مؤسسة على نظرة اخلاقية جديدة، فالخير مثلاً في نظره هو كل ما دفع بالانسان نحو حياة احسن ،

واوقف الآلام الانسانية او قضى عليهـــا ، وازال الخوف والقلق والجور والجوع والمرض وقتل الجماهير . امـــا تمني زوال هذه الاشياء فليس واقعية ، انما الواقعية هي العمل في سبيل ازالتهـا . ولذلك اصبح على الاديب الواقعي لا ان يحق الحق فحسب بل ان يهدم البـــاطل ، واذا تذكر ما يخيم على مجتمعنـــا من باطل ادرك ثقل المسؤولية ، عـلى انه ليس من الضروري ان ينجح في كل مجال .

٩ ـ الواقعية الحديثة لا تنفصل عن الادب الروسي الحديث

نواة الحقيقة المعاصرة ـ فيما يقول المنادون بالواقعية الحديثة ـ تتمثل في انتقال العـالم الى مجتمع لا طبقي ، وهو الاتجاه الذي سارت فيه روسيا السوفييتية وسار فيه ادبها الواقعي ، ولذلك لم يبق من الممكن ان نفصل بين الواقعية الحديثة وبين النظام الذي يحققها. واذا نظرنا في الادب السوفيتي وجدناه يتميز بصفتين: الامل والحياة ــ الامل بالمستقبل ، والايمان بتطور الحياة ، ومن تمام الاثنين معاً يكون ترقب لتحقق السعادة الانسانية ، وهذا مـا يتجلى في ادب الحرب الذي انشأه ايليـــا اهرنبرغ وسوبولف وفاديف وجروسمان وغيرهم . بل انظر حولك الى العالم تجد عمالقة الادب هم امثال اوكاسي في اولندا، واراغون في فرنسا، ونكسو في الدنمارك، ونيرودا في تشيلي، وليس من الضروري ان يكون المرء شيوعيــاً ليكون كاتباً او شاعراً

كبيراً ، وانما يتم له ذلك بفهم الحقيقة الكبرى وهي ان يحب الانسانيـة، ولا يتحقق مثل هذا الحب الا عند الاتصال بالحقائق الموضوعية لكفاح الانسان ؛ لا بد من ان يحب الشاعر الحرية لان آمال الانسانية متعلقة بها. لا بد ان يحترم الانسانَ في مجده وعزته اليوم وغداً، والا سار في طريق ايليوت وكافكا، وسائر الادباء الامريكيين مثل ارسكين وشتاينبك وهمنجوي المنهزمين من ميدان الكفاح لانهم قطعوا الخيط الذي يربطهم بالحقيقـة ، وخانوا قوة الخلق في نفوسهم .

١٠ – الواقعية الحديثة والنظرة الى الماضي

اذا كان الشاعر – او الفنان عامة – محدوداً بمعوقات عصره ، وفي طليعتها التفاوت الطبقي ، فهل يسقط الشاعر الذي اخضعته تلك المعوقات ويموت في نظرنا اليوم ؟ ان ما يحدث في الواقعية الحديثة انها لا تنفي الاستمتاع بأدب كتب في العصور الماضية وان كان ناشئاً عن مجتمعات طبقية ، ولكن تذوقنا لهذا الادب سيمر من خلال مقاييس نقدية حديثة اي ان هذه المقاييس تحيي كل ما هو جيد – من وجهة نظرها – في الماضي، لا كل الماضي . اما العكس فغير جائز ، اعني اننـا لا نحكم على حقائق الحاضر بحقائق الماضي . ولكن يبدو لي ان هذه الواقعية لا تتسامح تسامح ماركس وانجلز في نظرتها الى الادب، ولا يرتفع في نظرها الا امثال يوربيدس وهوجو لان كليهما كان واقعياً ثائراً على الحال في زمنه . ولكن امثلة كثيرة لن تجد لبقائها

مبرراً ، وبذلك يموت امثال المتنبي، مع انه لا يزال من ناحية عامة يعيش بآرائه وحكمه في نفسية المجتمع العربي المعاصر ، ويرتفع ابو العلاء مثلاً لآرائه الاصلاحية في مجتمعه لا لأنه اقوى شاعرية من المتنبي . واحياناً يحاول النقاد الذين ينحون منحى الواقعية ان يوسعوا احكامهم حتى تشمل شاعراً يقدرون فيه اتجاهه الانساني. خذ مثلاً موقفهم من بابلو نيرودا، فهذا الشاعر متأثر بالرمزية وصورها فماذا يقول هؤلاء النقاد لتبرير طريقته؟ يقولون : « في الرمزية الموروثة عن بودلير ورمبو وفرلين والموروثة عن مالارميه ظمأ حقيقي الى الواقع» او كما يقول الناقد الماركسي جوزيف روفان الهنغاري «ان ميزة التعلق بالواقع تبدو في الرمزية تحت المظاهر العكسية » . ولست ارى هذا القول الا توسيعاً للدائرة بحيث لا يخرج من نطاق الواقع اي اتجاه شعري ، وعندئذ تصبح الواقعية مجالاً يتسع للجميع .

١١ – الاتجاه الواقعي خارج روسيا

أشرنا فيما سبق ، الى بعض الشخصيات الادبية من اصحاب الاتجاه الواقعي الحديث خارج روسيا ، ولنذكر هنا ان هذا الاتجاه قوي في كل من انكلترا وامريكا بعد عام ١٩٣٠ ، ثم تضاءل شأنه عند الحرب الثانية. وفي امريكا ادباء كثيرون ساروا في هذا الاتجاه شوطاً ثم تخلوا عنه الى غيره. وقد تأثر هذا الاتجاه في امريكا باصحاب فلسفة الذرائع الى جانب تأثره بالماركسية ،

وازال هذا الاتجاه تلك الحتمية التي كان يؤمن بها الطبيعيون ، وساعد على خلق ادب عالق بالامل في تحسين حال العالم على عكس الادب الطبيعي المليء بالتشاؤم والتعثر واليأس .

ومن ابرز الامثلة على الشعر الواقعي خارج روسيا ، شعر بابلو نيرودا وهو في الاصل من ولاية تشيلي بامريكا الجنوبية ، ومن اشهر شعره الواقعي « النشيد الشامل » ، ومن المستحسن ان نمثل هنا بشيء من شعره ، ومنه قصيدة سماها اغنية حب جديدة استالينغراد يقول فيها :

لقد غنيت بالامس الماء والزمان
ووصفت الحزن ومعدنه البنفسجي
وغنيت السماء والتفاح
اما الآن ، فسأغنيك .

ان خطيبتي تحتفظ في منديلها
بشعاع من حبي الجامح
اما الآن فقلبي في ارض ستالينغراد
في النور المشع منها والدخان

براحتي لمست بالامس
قميص الغسق الازرق المنهزم
ولكنني الآن المس فجر الحياة
يولد مع شمسك يا ستالينغراد

انا اعلم ان العابر العجوز الفتي
الملفع كالبجعة بالريش
اعلم انه سيكتشف امه المعتق
في هذه الصرخة ، صرخة حبي لك

اني اسكب روحي حيث يحلو لي ان اسكبها
فانا لا اقتات من الورق المرهق
المشبع بالحبر والمحابر
بل اني خلقت لأغنيك .

والقصيدة طويلة ، والصور فيها كما يرى القارىء لا تفترق بشيء عن الصور الرمزية والتصويرية ، ولكن القصيدة تنمو نمواً طبيعياً بالامل ، وترسم خطاً للتغير النفسي عند الشاعر ، وهو يشير الى تفتح نفسه للحياة واعتزازه بها ، جاعلاً من ستالينغراد محوراً للامل والحياة .

وبلغت آثار هذا الاتجاه الاجتماعي انكلترا ، وقوي القول بأن روسيا قد حققت الاخوة وأزالت الفوارق بين الطبقات ، واصبح شاعر الطبقة الوسطى منجذباً اليها لانها تقدم له شيئاً يؤمن به في عالم قد اضمحلت مبادئه وجفت روحانيته. ووجد هذا الشاعر في النظرة الجديدة تحقيقاً لثورته على كل نوع من انواع المحافظة والرجعية، فقد كان يفزعه ان يرى امثال بوند ينضمون الى الفاشية كما تُخيفه دعوة لورنس الى حضارة يسيطر فيها ابطال من نوع

بدائي . ولكن قدوم ماركس لم يطرد فرويد ، فقد كان الشعراء – ان حقاً او باطلاً – يدعون التأثر به ، وفي طليعة هؤلاء الشاعر أودن الذي كان قد تعمق فرويد وتلقى بالترحاب تأثير ماركس ، ونشر قصائده سنة ١٩٣٠ ، ثم نشر جماعة آخرون من معتنقي هذا الاتجاه مجموعة بعنوان التوقيعات الجديدة سنة ١٩٣٢ .

واهم الشعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه بعد اودن هم : داي لويس وستيفن سبندر ولويس ماكنيس . واهمهم اودن الذي كان يحسن كل نوع من النغمات الشعرية ويسيطر عليه سيطرة تامة ، وكان اهم موضوع يدور حوله شعر هؤلاء جميعاً هو النقد الاجتماعي ، ذلك ان المجتمع كان قد اخذ يتهدم وكانت الفاشية تجمع خيلها ولا بد من الوقوف في وجهها . وكان هؤلاء الشعراء نقاداً بارعين متميزين بالدقة في تناولهم للامور ، بالاضافة الى ان كل واحد منهم اغنى الشعر من ناحية ، اما اودن فقد اوضح كيف يمكن للشعر ان يكتب في اي شكل ، ووسع موضوعه . واما سبندر ولويس فكانا يتمتعان باحساس رومانطيقي ، وبحس مرهف نحو قيمة اللفظة ، وكلهم حوّل الرموز القديمة لتعبر عن حاجات جديدة ، كما انهم عبروا بقوة عن ان الاصلاح لا يتم الا بالتغيير الجماعي ، لا كما فعل ايليوت الذي صوّر الحضارة المعاصرة ليعلن تقززه منها ، ويزم انفه اشمئزازاً .

وقد بين احد رجال هذه المدرسة « داي لويس » الاسباب التي عجلت بهذا الشعر الى الركود في كتابه البديع « امل الشعر » A Hope For Poetry ، ويتلخص رأيه في ان هذه المدرسة شهدت تجاذباً شديداً بين ماضيها وحاضرها ، فكان الشاعر في تلك الفترة ينظر الى دعوة لورنس الفردية فيؤمن بالفرد ، ثم ينظر الى الجانب الآخر فيرى الشيوعية التي تريد ان ترفع من قيمة الفرد بجعله يتكيف مع بيئته ، ومن ثم ينشأ في نفسه صراع بين قديم يحن اليه قلبه وجديد يغذي خياله، بين فكرة تدعو الى تغيير القلب لتتغير الجماعة وفكرة تدعو الى جماعة جديدة تخلق فرداً جديداً . ولذلك وقف الشاعر بين حياتين قديمة وجديدة وهذا ما يمثله قول لويس نفسه :

تعال تعال ، ايها المتألم
تعال ، رفيعاً كنت او وضيعاً
واتبع خيالك ، وامش معنا
في الطريق التي نسلكها

لن يتم هذا الا اذا اتحد اثنان
فقد طال بنا عهد التفرق .
ايها المسافر ، اعلم انني هنا ، لأريك
قلبك الموزع المتناهب .

وهذا القلب الموزع هو الذي يشير الى التجاذب بين عالمين ونظامين. وشيء آخر كان عاملاً قوياً في تقصير عمر هذا الاتجاه؛

ذلك ان الدعوة الجماعية عاصرت رداءة الاحوال الاقتصادية في انكلترا وتدهوراً في السوق . واستعمال المبـدإ للهرب من الاضطراب والتمزق النفسي ، واتخاذه مبدأ فردياً لا بد ان يكون سطحياً قصير العمر .

ويقول داي لويس ان آراء ماركس وفرويد لم تكن عموماً مقبولة وكانت النتيجة حدوث فراغ وتقلص عاطفي في قصائدهم . ولكنهم احدثوا للشعر قوة جديدة وشعوراً بواقع الحال الراهنة في بلادهم . وقد انتهت حركتهم عند بدء الحرب الثانية، وعند بدء الحرب رحل اودن الى امريكا .

وادت الجماعة خدمات واضحة للشعر الانكليزي ، فقد وسع افرادها من دائرة النغمة والصورة، ومنحوا الشعر عالمية صحيحة وقربوا بينه وبين السياسة . ولكن نجاحهم كان محدوداً . وكان النقد الموجه اليهم شدة اغراقهم في تصوير عالم المستقبل الشيوعي وانحيازهم الى لغة خاصة وفكاهات غريبة .

ولما لم تنجح هذه الحركة ، خلفت بعدها اتجاهاً ثائراً عليها ، فعاد الشعر الانكليزي الى المقاييس الشعرية السابقة والى الفردية الفنية، اي اتجه نحو ما يسمى «الشعر الخالص» ، ويمثل هذه النزعة الرومانطيقية الجديدة امثال جورج باركر ، ودافيد غاسقيون وديلان توماس وكلهم متأثر بالشاعرة اديث سيتول، وبالسريالية التي بدأت في فرنسا حوالى سنة ١٩٢٠ ، ووجدت لهـا صدى قوياً في انكلترا في المعرض السريالي الذي اقيم سنة ١٩٣٦ بلندن،

وقد راينا عند استعراض امر السريالية، انها توجُّه نحو الفن الخالص وتثبيت للنزعة الرومانطيقية، وكان من غاياتها الاولى رفع الكتابة الى فلك علوي . ومع ان السرياليين اعلنوا انهم من اصحاب المادية الديالكتيكية ومن اعداء الرأسمالية فانهم قاوموا نزعة الواقعية الحديثة . وقبل ان نختم الكلام في هذه الناحية لا بد ان نشير الى ما يتمتع به ديلان توماس بين الشعراء المحدثين من غنائية بارعة ، كما نشير الى نضج موهبة الشاعرة اديث سيتول عند بدء الحرب الثانية ، وفي سنوات الحرب انتجت من الشعر شيئاً كثيراً يتصف بالموسيقى الواضحة الممتزجة بنظرة فلسفية عميقة ، وتفهم لمأساة الانسانية في القرن العشرين ، وتتمتع ابياتها بحرية الشعر الحر وحلاوة الاوزان القديمة وكثير من شعرها يملؤه الاسى الذي دفعته الحرب في النفوس ولكنه أسى يشع فيه الايمان الديني – الايمان الذي يشبه نوعاً من وحدة الوجود. وفي قصيدتها الفلسفية « خيال قابيل » (١٩٤٦) تستنظر ازمة العالم الحديث ، فتصور الانسانية وقد انفرج عنها «البرد القديم» في عصر الجليد وانقسمت الى ثنوية الغنى والفقر التي ترمز لها بالنمر والطائر ، وهذه الانقسامة النفسية تبلغ ذروتها في تفجير القنبلة الذرية في هيروشيا، حيث «المادة الاولى انقسمت – تلك الرحم التي بدأت منها الحياة» . وفي فراغ الذرة المنقسمة اثنان هما نصفا الانسان « لعازر ودايفز » ولكل منهما رمز من الذهب – الذهب الذي تمثله السنبلة، رمز الحياة، والذهب الذي

يمثله المال والثاني هو الموت والفناء، وبين النصفين والرمزين يدور حوار بين لعازر الذي يظنه الناس المسيح المنتظر ودايفز الذي يظن ذهبه دواء لكل ادواء العالم . ومن الحوار تتضح الازمة ثم تتحول الثنائية الى وحدانية متمثلة في المسيح « عندها يخرس آخر ضجيج للبيع والشراء، وتصمت آلام الذهب، وتموت قبلة يهوذا على خد ذلك الانسان الجائع المسيح ، وتلك الرفات التي كانت رجالاً تثوب الى الحياة لتكون ناراً لنا يوم القيامة » .

القسم الثاني

أسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية

القسم الثاني

اسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية

ان اختلاف المدارس الشعرية ، التي تقدم الحديث عنها ، يمكن ان يرد الى ثلاثة اسس :

الاول : الخيال ، فكل المذاهب التي تعرضنا لهـا تقول بوجود قوة الخيال الفني، حتى الطبيعيون المتطرفون الذين يرون الفن نقلاً للطبيعة لم ينكروا وجود هذه القوة ، ولكن المذاهب اختلفت في تقديرها .

الثاني : الغاية او المهمة التي يؤديها الشعر ، ما هي ؟ أهي المتعة ام الاصلاح ام لا شيء من هذين ؟

الثالث : الشكل والمضمون ، فـان جزءاً كبيراً من الاختلاف بين المذاهب يرجع الى تحيز المذهب للشكل او للمضمون كما ان بعض المذاهب وقف موقف الجمع بينهما .

ولذلك لا بد من التحدث عن كل واحد من هـذه الاسس فيما يلي :

١

الخيال

١ – نظرة النقاد الى الخيال في العصور القديمة

لم يكن النقاد الاقدمون يهتمون كثيراً بالخيال وطبيعته ، ولكن الحديث عن قوة الخيال كان يعلق باهتمام الفلاسفة ، فقد اعتقد سقراط ان خيال الشاعر نوع من « الجنون العلوي » ، وظل هذا الاعتقاد عند افلاطون الذي كان يرى ان الشعراء « متبوعون » ، وان الارواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة . ولكننا نعرف كيف ان افلاطون لم يميز بين بعض انواع الشعراء وبين اصحاب الحرف ، في قوة الخيال ، وان ارسططاليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به ، ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور ، واثنى على القدرة في المجاز .

ويتوقع الدارس ان يجد اهتماماً بالخيال عند لونجينوس الذي ربما كان من رجال القرن الاول الميلادي، وينسب اليه الكتاب المعروف بالرائع (Sublime) ، لان في هذا الكتاب حديثاً عن العبقرية. غير ان لونجينوس يكتفي بان يقول ان اول كل شيء واهمه في الادب العظيم هو قوة صنع الافكار ، وان العظمة الادبية صدى للشخصية العظيمة .

ومجمل الامر ان الاغريق كانوا اقرب الى الاتجاه التحقيقي ، فكان اهتمامهم بالخيال قليلاً، ولذلك قنعوا في شعرهم ومسرحياتهم بتقليب تلك الذخيرة من الميثولوجيا ، وكان نثرهم يقوم على الخطابة والتاريخ والفلسفة لا على القص والخيال القصصي ، وربما لم نجد لدى الاغريق من يغرق في الخيال مثل ارسطوفان وافلاطون . وهم يرون ان العبقري ليس هو الذي يطلق العنان لخياله ، وانما هو الذي يستكشف الكليات. والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحدّ ايضاً من الانطلاق .

٢ ـ العرب والخيال

وما قيل في الاغريق يصدق الى حد كبير على نظرة العرب الى الخيال . فان اعترافهم بهذه القوة موجود ولكن اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل . وقد قرنوها منذ القديم بالشيطان، وتصوروها نوعاً من الالهام . وفي اتهامهم للنبي بأنه شاعر ، ما يصور مدى فهمهم لطبيعة الوحي ، وطبيعة الشعر . وتحدث

بعضهم عن آثار هذه القوة في نفسه ، وكيف انها تغيب وترجع فاذا غابت اصبح قلع الضرس اهون من قول بيت واحد من الشعر، وقرنوها احياناً بأزمنة واوقات صالحة للتلقي والابداع، وتحدث بعضهم عن الرئيّ والتابع الذي ينفث على لسانه شعراً . وصرح الفرزدق انه كان صديقاً لابليس وابنه :

همـا نفثا في فيّ من فمويهما   على النابح العاوي اشد رجام

وردّ ابو النجم فحولة شعره الى ان شيطانه ذكر بينما شيطان خصمه انثى .

وفيما خلا ذلك لا نعرف ان العرب تحدثوا عن الخيال، وانما كانت كل قواعدهم النقدية تعتمد التنظيم وتهتم به اهتماماً بالغاً ، حتى في اوضح الامور التخيلية كالمجاز والتشبيه والاستعارة، اي تنظيماً لعملية التخيل نفسها ، ولذلك نستطيع ان نقول – كما اشرنا من قبل – بغلوّ العرب في النـــاحية الكلاسيكية حتى كادت اهمية الخيال تنعدم ويحور الشعر الى صنعة لا تحتاج الى كثير من الخيال . يقول العسكري صاحب «الصناعتين»، وهو يصف كيف يعمل الشعر : «واذا أردت ان تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك واخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه ايرادها وقافية تحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في اخرى ، او تكون هذه اقرب طريقاً وايسر كلفة منه في تلك ، ولان تعلو الكلام

فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من ان يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً، فاذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بالقاء ما غث من ابياتها ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بابدال حرف منها بآخر اجود، حتى تستوي اجزاؤها وتتضارع هواديها واعجازهـــا » . واذا تدبرت هذه النصيحة وجدت بعضهـا طبيعياً مقبولاً ولكنك لن تستطيع العثور على مهمة قوة التخيل ، او اين ومتى يحتاج اليها مثل هذا الصانع .

وليس فيما ذكره شعراء العرب انفسهم عن وصف لحظات الابداع الفني ما يصور معنى التلقائية ، بل اكثر اقوالهم يشير الى الجهد والكد عند الاعداد لقول الشعر . فبعضهم كان يستحث خاطره بالمنـاظر الطبيعية وبعضهم — كذي الرمة — يرى الاستثارة العاطفية هي الطريق الى الابداع . اما ابو تمام فكان يتقلب احياناً في بيت مصهرج قد غسل بالماء تنشيطاً لقوة الخيال . واقربهم الى طبيعة الحلم وترك السيطرة للعقل اللاواعي ابو نؤاس ، لانه كان اذا اراد ان يقول شعراً شرب ، حتى اذا كان بين الصاحي والسكران اخذ في الابداع وقد داخله النشاط وهزته الاريحية .

٣ — الكلاسيكيون عامة

ومما تجدر الاشارة اليه ان الاتجاه الكلاسيكي عامة لم يشجع

حرية الخيال ، فقد يكون خيال الفنان عظيماً ، ولكنه لا يسمح بان يرخي له العنان، فمثلاً يقول بوالو : ان الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي ، ولكن اذا استمرأ الشاعر اللعب بها فانه لن يصل الى الكمال ولا بد ان يكبح عقله خياله. وعلى الشاعر حتى حين ينحرف عما هو طبيعي ، ان يحترم قوانين العقل التي تحدده بحدود مـــا هو محتمل ممكن . وقد اسرفت الكلاسيكية الفرنسية في هذا التزمت ، ومن اشهر الامثلة على ذلك ، تشددها فيما يتعلق بوحدتي الزمان والمكان في الرواية ، ولذلك كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة . وكان اهتمامهم مقصوراً على المجاز والصور البصرية وأهم مـــا يعنيهم الصدق في تصوير العواطف . وكانوا يميلون الى ان يتحدثوا عن التجارب المشتركة بين الناس دون اتجـــاه لخلق عوالم جديدة، وبالاختصار كان الشاعر في نظرهم مترجماً لا خالقاً يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول ، وانمـــا يرى ان الترتيب ومراعاة المقام والصقل هي اهم ما تتجه اليه عنايته .

٤ — الرومانطيقيون والخيال

وعند الرومانطيقيين وجد الايمان المطلق بالخيال ، وبلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانطيقيين ، فقد آمن هؤلاء ان كل صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الانسان ، وان الشعر لا يكون في اقوى

حالاته الا اذا ارخى لهذه القوة الزمام. ولم يعد الرومانطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب بل اصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة فاقام فشته مثاليته على ما سماه الخيال المنتج ، وذهب شلنج الى القول بان الفن هو الذي يدخلنا الى معبد تحوم حوله بقية فروع المعرفة ، اما الفلسفة فانها تقف بنا في ساحة ذلك الحرم . وذهب الرومانطيقيون الى القول بان التفرقة بين الفن والفلسفة عمل سطحي ضحل حتى قال فردريك شليجل: ان اعلى مهمة للشاعر الحديث هي ان يوجد شكلاً جديداً من الشعر سماه « الشعر الاعلائي » transcendental اي ان غاية الغايات عند المفكرين الرومانطيقيين هي جعل الفلسفة شعراً والشعر فلسفة . ومن هذا يتبين لنا كيف ارتفع الشعر الى درجة لم تكن له من قبل ، ومضى الشعراء الرومانطيقيون على هذا النحو في تمجيد الخيال فكان بلايك يرى ان الخيال قوة الهية وان كل شيء حقيقي يصدر عنها، اما كيتس الذي كان اكثر تعاطفاً مع عالم الحس من بلايك فكان يرى الخيال قوة تخلق وتكشف او تكشف من خلال الخلق ، ومن طريق الحس كان كيتس يرتفع الى عالم آخر ، ومن خلال الجمال يبلغ الحقيقة القصوى، وكذلك كان الخيال عند غير هذين من الشعراء الرومانطيقيين ، وان تفاوتت النظرة بعض التفاوت .

ماذا يمكن ان ينتج مثل هذا التأليه للخيال ؟ لم يعد المحتمل هو موضوع الشعر بل اصبح الشاعر يبحث عن المعجب والغريب

والمدهش – اصبح يطير وراء اللامحدود ويعتقد ان لا شيء غيره يصلح موضوعاً للفن، واصبح الجميل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود ، ومن لم يتمثله لم يكن فناناً . وفقد عالم الحس صلته بالجمال ، وآمن الرومانطيقيون ان الشعر لا يستطيع التنفس في عالم الماديات، ومن ذلك اخذت صلة الشاعر تنقطع بهذا العالم لأنه يعيش في عوالم اخرى، واصبح كل شخص من هؤلاء الرومانطيقيين يغتذي بحلمه ويخلق المثال الذي يعيش فيه ، والذي تظهر حياته بالنسبة اليه قاسية مملة. وهذا هو الطريق الى البرج العاجي ، الى الحلم المتعلق بأركاديا ، او بعصر من العصور الذهبية، سواء امتثلت في الانسان البدائي او في العصور الوسطى او في حياة الاغريق القدماء .

وثمة نتيجة اخرى مشبهة لهذه المتقدمة ، فاذا سئل الرومانطيقيون كيف تحكمون ان ما تقولونه في حدود المعقول اذا اطلقتم العنان للخيال ؟ كان جوابهم على ذلك : ان الشعر يكشف عن نوع هام من الحقائق لان الخيال يرى ما لا يراه العقل العادي ، ومن ثم كان وراء هذا النظام الذي نراه نظام مخالف لما نعرفه في عالم الحس – هناك حقيقة ثابتة وراء المادة وعن هذه الحقيقة كان الرومانطيقيون يفتشون .

٥ – الطبيعيون والخيال

ان حصر عمل الخيال في المعجب المدهش، تحديد لقوة الخلق

في الفنان . وهذا وضع عجيب للرومانطيقيـة التي آمنت بحرية الخيال كاملة . غير ان الطبيعيين كانوا انفذ بصراً في عملية الفن من الرومانطيقيين حين اتجهوا الى الطبيعة وانكروا الاشكال المثالية للفن الخالص ، وركزوا اهتمامهم بالمظاهر المادية للاشياء ، فاهتدوا الى ان طبيعة العمل الفني لا تعتمـد على كبر الموضوع او صغره . ليكن الموضوع من المدهش المعجب ، او من التافه الحقير، فان قوة الخيال هي التي تستطيع ان تكيفه كما تريد . بل رأى الطبيعيون ان حقيقة الخلق تقوم على تصوير التافـه في مقامـه الطبيعي فانغمس بلزاك في اتفه المظاهر ، وحلل فلوبير احط الشخصيات. وفي اعمال هؤلاء الطبيعيين قوة من الخيال لا تقل عما يتمتع به الخيال الرومانطيقي من قوة .

٦ – نظرية الخيال عند كولردج

ان اهم ما ادته الرومانطيقية في نظرية الخيال هو ذلك الذي وصل اليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال، تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهري . يقول كولردج « ان تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة او المتناقضة واظهار الجدة فيما هو مألوف، ومن اروع ما يحققه الخيال معنى المتعة الموسيقية وهو ما يمكن ان يعبر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسكبها في نظام واحد ، اي في خلق التوازن والاعتدال .

ومن أهم ما حققه كولردج تلك التفرقة بين الخيال والوهم ، والفرق بين الطاقتين انه لو ازيلت حواجز الحس لكان الوهم هذياناً والخيـال جنوناً . وفي الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوتين ، وقد تعملان معاً لانهما غير متضادتين بل لا بد للخيال من مرحلة الوهم . فالخيال هو القوة الموحدة المركبة اما الوهم فهو القوة على الحشد والجمع .

الوهم هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها ، وهذه الصور ثابتـــة محدودة وتبقى حين تجمع كما كانت وهي مفرقة ، وليس بينها علاقة طبيعية او خلقية ، وانما هي تقسر على الخضوع لنير واحد باتفاق ومصادفة ؛ والفعالية التي تقسرها هي الاختيار وهو مظهر من مظاهر الارادة .

ولنـــأخذ المثـل الذي اورده كولردج للوهم وهو قول شيكسبير يصف ادونيس وفينوس :

بكل لطف أخذت يده في يدها ،
زنبقة مزمومة في سجن من الجليد

فالصورة تتكون من : اليد – يد ادونيس ، يد فينوس – الزنبقة – سجن الجليد ، واليدان والزنبقة جميلات بيضـاوات – وربما نقيات – ثم تقف الصلة ، فهذه الاضافة لليدين باستحضار الزنبقة لا تزيد لليدين شيئاً فلا تمـــازج بين اجزاء المتقابلات ، وسجن الجليد لا علاقة بينه وبين اليد الا في الانقباض والبياض

فالشاعر هنا ينظر الى المنظر وكأنه يعيش في كوكب آخر .

ويمثل كولردج للخيال في صورة هرب ادونيس :

« تأمل : كنجم ثاقب ينطلق من السماء ،

كذلك هو ينساب في الليل امام عيني فينوس »

هنا جمعت صور ومشاعر كثيرة جمعاً غير متنافر : جمال ادونيس -سرعة هربه- توقان محبوبته الناظرة اليه وقلة حيلتها. فكلما تتبعنا الصورة بدت لنا اوجه من التلاؤم والانسجام ؛ فقد مثل شيكسبير كيف كان فرار ادونيس بالنسبة لفينوس ، وشعورها بفقده، وازدياد الظلام الذي يحيط بها، وبذلك عبر عن دهشتها لفراره ، وقرنه بالنجم الذي يهب النور ثم يسقط فتصبح السماء – وهي مصدر النور – بعد هويّه مظلمة مقفرة ، وجعل الليل ممثلاً للظلام الحقيقي وللظلام المعنوي الذي اصاب نفسية فينوس – كل هذه المعاني جمعت في صورة واحدة ، وكلما استطاع القارىء ان يراها متصلة مجتمعة ، بدا له انه يستكشف معاني اخرى وراء ما قصده شيكسبير ، وبذلك يصبح القارىء – بفعل الشاعر – انساناً فعالاً خالقاً .

ويمكن ان نمثل للوهم والخيال بالاعمال الكبيرة ، فالقصة البوليسية نموذج للوهم، اما تصوير اي منظر متكامل من الحياة فهو بناء خيالي . ولكن ليس من السهل ان يلحظ الفرق بينهما كل انسان، وهذه صعوبة تعترض كل الدراسات العقلية .

ويستعمل كولردج في حديثه عن الخيال اصطلاحات الحياة والنمو ، اي انه تصور الخيــــال عملية حيوية عضوية بينما الوهم عمل ميكانيكي . والخصائص التي تتعلق بالنبتة في حياتها الناميـة تطبق عنده على الشعر . فالنبتة تبدأ بالبذرة وهي تنمو، والنمو هو القوة التي تظهر في كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني كله نمو او ولادة او تطور، وكل كلمة تلد ما بعدها، فاذا نمت النبتة كيفت ما كان غريباً عنها من ارض وهواء ونور وماء ؛ وهذا عينه يحدث في الصور، فالصور تجمع عن طريق الحواس، ثم تفقد خواصها الاولى عندما تمتزج وتتمثل في الكلي، والنظرية العضوية اساس في الخيال عند كولردج كما هي اساس في الشكل، وذلك ما سنتحدث عنه في فصل آخر .

٧ – الخيال والتداعي

ان نظرية كولردج في الخيال – على عظمتهـا – ذهبت دون ان يفهمها معاصروه بوضوح ، حتى وردزورث الذي تنبه كولردج الى نظرية الخيال من اجله، لم يتضح له الفرق بين الخيال العضوي الحيوي، والخيال القائم على التداعي، اذ نسمعه يقول : ان الخيال خالق والوهم ايضاً خالق. ولم تستطع جهود كولردج ان توقف نظرية التداعي في الخيال ؛ وهي تمثل تياراً آخر كان اصحابه يرون ان افكار الشاعر تتتالى واحدهـا وراء الآخر

حسب القوانين التي تربط افكار التاجر والمحامي والرياضي ولا خلاف الا في شيء واحد وهو ان افكار الشاعر تدور حول اشياء اخرى ، وقد قال جون ستيوارت مل « ان الشاعر لا يسمى شاعراً لان له افكاراً خاصة، بل لان تتابع افكاره خاضع لاتجاه عواطفه » ، وقد اختار مل القول بان الشعر تعبير عن عواطف وأضاف الى ذلك اعتقاده بان العواطف هي التي تسيطر على سير التداعي ، اذ التداعي لا يشمل الحسيات فحسب بل يشمل المشاعر .

٨ – الفن واللعب وصلة ذلك بالخيال

يقرن بعضهم بين الفن واللعب ، ويؤكدون انهم لا يجدون فرقاً بين وظيفتيهما وخاصة من الناحية السيكولوجية ، وان خصائص العمل الفني تتوفر على تمامها في اللعب . حقاً ان هناك تشابهاً ولكن هذا التشابه لا يعني الانطباق التام . وطريقتنا للتمييز بين الاثنين هو الخيال . فالخيال الفني متميز عن ذلك النوع من الخيال المصاحب لفعالية اللعب . وفي اللعب تتعلق باخيلة وصور مصطنعة تبدو لنا وكأنها حقائق ، فاذا حددنا الفن بهذه الصور كان فهمنا لطبيعته ومهمته ضحلاً ناقصاً . ذلك لان اللعب يمنحنا صوراً موهمة ، اما الفن فيمنحنا عالماً جديداً من الحقيقة. ولتوضيح الفرق نقول ان هناك ثلاثة انواع من الخيال:

أ – قوة الابتكار

ب ـ قوة التشخيص

ج ـ قوة ابداع اشكال حسية خالصة

واذا قارنا بين الطفل والشاعر وجدنا النوعين الاولين من الخيال عند الطفل ، ولم نجد الثالث ، لان الطفل يلعب بالاشياء اما الفنان فيلعب بالاشكال . وليس اللعب الا اعادة للترتيب والتوزيع للمواد ، اما الفن فبناء وخلق بمعنى اعمق . وكذلك نجدهما يختلفان في النتائج السيكولوجية ، وهذا لا يعنينا هنا .

٩ ـ الخيال والايهام

ليس من هم هذه الدراسة المبسطة ان نتحدث عن نظرية الخيال، ويكفي هنا ان نصور الفرق بين الخيال والايهام. فاذا كنت جائعاً وتوهمت اني اكلت فان هذا التخيل ايهام لنفسي ، وليس لهذه الحالة علاقة بالفن الصحيح، وانما هي موجودة في كل ما يعد في نطاق الفن زوراً . والحلم يحوي جزءاً كبيراً من هذا الايهام الذي ترضى به رغبات الحالم ، وكذلك قل في احلام النهار . فالايهام يتعلق بما ليس حقيقياً اما الخيال فلا يهمه ان كان الشيء حقيقياً او غير حقيقي . وفي الايهام يحاول الانسان ان يتغلب على عدم الرضى بالواقع الذي يكون فيه، اما الخيال فليس فيه هذا الدافع لانه تستوي عنده الحقيقة وعدمها ، بل تستوي عنده الرغبة في الشيء وعدمها . غير ان الناس يخلطون بين هذين المظهرين ويؤذون بذلك الفن الصحيح .

١٠ – الشعر والاسطورة

من اشكال الخيال ما يبدو انه لا ينفصل عن الشعر البتة ، ولنرجع مرة اخرى الى فيكو عندما حاول ان يضع «منطقاً» للخيال فقد عاد الى عالم الاسطورة وتكلم عن عصور ثلاثة :

أ – عصر الآلهة
ب – عصر الابطال
جـ – عصر الانسان

ويرى فيكو اننا يجب ان نبحث في العصرين الاولين عن الاصل الصحيح للشعر ، فالشاعر وصانع الاسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص؛ فهما لا يستطيعان تمثل شيء الا اذا اعطياه حياة داخلية وشكلاً انسانياً . ولذلك ينظر الشاعر الحديث الى عالم الآلهة والابطال نظرته الى فردوس مفقود، وقد عبر شللر في قصيدته «آلهة يونان» عن هذا الشعور فتمنى لو استعاد عصور الشعراء اليونان الذين كانت الاسطورة لديهم قوة حية لا كناية فارغة . ويحن الشاعر الى هذا العصر الذهبي للشعر حين كانت الاشياء مليئة بالالوهية ، وحين كانت كل ربوة مسكناً لاحدى الربات ، وكل شجرة مستوطناً لروح من الارواح . ومثل موقف شللر ايضاً موقف نيتشه الذي يرى ان سقراط والسفسطائيين او «العقليين» قد حطموا حياة الحضارة

الاغريقية .

ولفظة « اسطورة » من الاصطلاحات المحبوبة في النقد الحديث ، وهي متداولة في الدين والفوكلور وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي والفنون ، واحياناً تستعمل مناقضة للتاريخ او العلم او الفلسفة او الحقيقة ، ولكن منذ عهد فيكو اصبحت على يد الرومانطيقيين الالمان وكولردج تعني العنصر المتمم للحقيقة التاريخية او العلمية .

واليوم من الصعب ان نحدد المقصود بالاصطلاح، فقد نسمع عن شعراء وفنانين يبحثون عن الاسطورة ، كما نسمع من يتحدث عن « اسطورة » التقدم والديمقراطية، ونسمع ايضاً ان لا احد يستطيع ان يخلق اسطورة او ان يصدقها . فهل حقاً ان الانسان المعاصر تعوزه الاسطورة ؟ يقول هربرت ريد ان عصرنا ليست له اسطورة مميزة ، وانه ليس من المحتمل ان نعثر على واحدة مما يحاول الشعراء خلقه .

فاذا تكلم الناس اليوم عن حاجة الشاعر الى أسطورة فمعنى ذلك حاجته الى مشاركة المجتمع. خذ مثلاً الشاعر ييتس فانه تأثر بالارميه والرمزيين ولكنه كان يشعر بحاجته الى الوحدة مع وطنه ارلنده، فانحاز الى عالم من الميثولوجيا المستمدة من ارلنده والامة الكلتية . وعلى وجه الاجمال يبدو ان تذمر الشاعر الحديث من فقدان الاسطورة مبالغ فيه، فان احدى مميزات الفن انه لا يضيع عصر الآلهة ابداً لان مصدر الخلق الخيالي لا ينضب ، وفي كل

عصر وعند كل فنان كبير يظهر عمل الخيال في اشكال جديدة وقوى جديدة .

نعم ان الاسطورة القديمة لا تعني اليوم شيئاً في نظر الرجل العادي ، ولا يحس باستجابة لها، ولكن الاسطورة عادت اليوم تحيا من جديد حتى اصبح الانسان الحديث يرى ان معرفته متبلورة من هذه الاساطير القديمة. لقد اصبحت الاسطورة تلعب دوراً هاماً منذ ان احياها علماء النفس ، فعاد اوديب الى الحياة وعاد إله الحب (الجنس) كذلك ؛ الا الموت فان رمزه لم يتشخص بعد . لقد قال فرويد « ان الصورة التي تقدمها لنا الحياة هي نتيجة عمل إله الحب (ايروس) وغريزة الموت حين يعملان معاً وضد بعضهما » ولكن لم يتمثل للموت مثال بعد وان كان موجوداً في كل الاساطير القديمة . والشاعر انسان يخلق اساطيره الخاصة بما فيه من موهبة او الهام او قوة متخيلة، غير ان هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان او من ربة شعر او من السماء، وانما تصدر من قرارة نفسه ، فذلك هو مركز الاسطورة وذلك هو اللاشعور .

٢

مهمة الشعر

١ – عرض وتحديد

ان علاقة الشاعر بالمجتمع تتفرع في ثلاثة اتجاهات :

(أ) الموقف الاجتماعي للشاعر من حيث صلة العوامل الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والقيم الاجتماعية التي تمد شعره او تتمثل فيه .

(ب) المضمون الاجتماعي او الغاية الاجتماعية التي يحاول الشاعر ان يحققها .

(جـ) التأثير الاجتماعي للشعر ، لاعتماد الشاعر على الجمهور صغيراً كان ذلك الجمهور ام كبيراً، فبلاط الملك او الامير نوع من الجمهور ، كما ان رواد المسرح يمثلون نوعاً آخر .

وهذه الامور كلها تثير ضروباً كثيرة من البحث حول

الشعر ، ولذلك ارى ان اكتفي في هـذا الفصل بالتحدث عن مهمة الشعر من حيث احقاقه لغاية معينة، وتأديته لمهمة معلومة، مازجاً الحديث عن النقطة الثانية والثالثة ، بالنظر الى عمل الشعر نفسه في المجتمع لا الى عمل المجتمع نفسه في مقدرات الشعر .

ما الذي يؤديه الشعر من مهمة ؟ هذا سؤال قديم وربمـا اختلفت الاجابة عليه باختلاف العصور والنقـاد، وبين قطبين متباعدين وقعت الاجوبة التي ذهبت الى ان الشعر يعلم ويهذب ويصلح من حال الفرد والمجتمع ، وتلك التي ذهبت الى ان مهمة الشعر لا تتعدى المتعة ، وقلما توسط اصحاب هاتين النظرتين ، لان احداهما كانت دائماً رداً على الاخرى، فاذا قال قوم: الشعر يعلم ويصلح ، قال آخرون: لا، بل هو للمتعة فقط . واذا قال ناس : انه نوع من الدعاية لمبدإ من المبادىء ، اجاب الآخرون على الطرف الثاني : كلا ، ليس في الشعر الا موسيقى صوتية وصور . واذا نادى فريق بأن الشعر نوع من اللعب ، قـال خصومهم انه عمل .

وتوسط هوراس حين قال ان الشعر حلو مفيد، وقد يساعد هذا التوسط على حل المشكلة اذا فهمنا ان الافادة هنا لا تعني درساً اخلاقياً يستمد من الشعر ، وانما تعني ان الشعر ليس مضيعة للزمن ، ليس ألهية لتمضية الوقت ، بل يحتاج الى عنـاية جادة ، اما حلو فتعني انه غير ثقيل الظل ، وانه ليس واجباً . فاذا كان الشعر ناجحاً في تأثيره فلا بد ان يحقق هـاتين الصفتين

أي المتعة والفائدة . والمتعة التي تنجم عن الشعر ليست احدى المتع الصغيرة ولكنها متعة كبرى لانها تمثل نوعاً كبيراً من النشاط الانساني ، كما ان الفائدة او المنفعة او التعليم في الادب جِدٌ جميل وليس جداً ثقيلاً كالدرس الذي لا بد ان يُحفظ .

وسواء قلنا ان للشعر مهمة واحدة او مهمات كثيرة فان هذه المهمات لا تعدو نطاق الامرين التاليين :

(أ) مهمة الشعر هي التطهير – وهو ذلك الاصطلاح الذي استعمله ارسطاليس ، فالشعر على حسب هذا المبدإ يخلصنا من ضغط العواطف، فاذا عبرنا عنها انزاحت عنا، كما ان المشاهد او المتلقي يمر في التجربة نفسها . والخلاف في هذه النظرية هو : هل الشعر يخلصنا من العواطف او يثيرها فينا – والى الثانية يذهب افلاطون وسنعرض هذا كله عند الحديث عن تاريخ المشكلة القائمة حول مهمة الشعر .

(ب) الشعر يقدم لنا « الحقيقة » كما يقول اصحاب مبدإ الواقعية ولكن يقدمها بطريقة خاصة نسميها شعرية او فنية . ولكن اية حقيقة ؟ هنا تختلف نظرة النقاد ، بين واقعيين ومثاليين ، ومن جراء هذا الاختلاف نرى من يقول ان الشعر كشف عن الحقيقة ، بينما يقول آخرون انه نقل اقناعي او دعاية لنوع من الحقيقة، والشاعر في رأي البعض : داعية مسؤول عما يصنع ، وهو داعية غير مسؤول في رأي آخرين .

ويمكن ان يقال ذهاباً مع من يقدرون هذه المهمة للشعر

ان الشعر ينقل لنا نوعاً من المعرفة ، اي يقف الى جانب العلم والتاريخ في تأدية مهمته ويفترق عنهما في الطريقة . ومن هذه المعرفة ما يكون سيكولوجياً كما هي الحال في المسرحية ، لان المسرحي يعلمنا الشيء الكثير عن الطبائع الانسانية .

والحديث عن مهمة الشعر تاريخ طويل يجدر بنا ان نولي خطوطه الرئيسية شيئاً من العناية ، ولكن التساؤل حول المهمة ربما لم يثره الشاعر او الذين يحبون الشعر بل كان يثيره دائماً الاخلاقيون واصحاب الفلسفة النفعية او الساسة والفلاسفة. وكان لا بد للشاعر ان يدافع عن موقفه – موقف الشعر وقيمته ازاء القيم الاخرى في المجتمع ، وقد كان الدفاع في البدء يميل الى تحقيق فكرة المنفعة الى ان قويت الحركة الرومانطيقية فأخذ الشاعر يتحدى المجتمع بدل ان يقدم اعتذاراته له ، ويدعو الى ان مهمة الشعر هي ان يكون الشعر متسقاً مع نفسه وطبيعته، دون النظر الى اشياء خارجة عن نطاقه .

٢ – مهمة الشعر عند افلاطون

ان مفهومات افلاطون عن الشعر بين الناس لا تزال خاضعة لشيء من التعميم ، فأكثر النقاد استنتجوا ان افلاطون نفى الشعراء من جمهوريته، ولكن المسألة اذا أخذت حسب تطورها في كتاب الجمهورية وجدت تتدرج تدرجاً لا يحيط به التعميم

السابق ، فقد بدأ افلاطون بقسمة الشعر قسمين : ما يقوم على المحاكاة وما لا يقوم، ثم تقوى جدله بالتدريج لطرد الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستبقى انواعاً منه ليست المحاكاة اساساً فيها. ولقد قال افلاطون بصراحة في الجمهورية في حديثه عن الشاعر « وسنجله كشيء مقدس معجب ممتع ، وسنخبره ان لا احد في مدينتنا مثله ولن يكون، وسنمسحه بالمر ونضع التاج على مفرقه ونرسله الى مدينة اخرى، اما نحن فسنظل نستخدم لاجل مصلحتنا شاعراً وقصاصاً اخف شعراً واقل امتاعاً — شاعراً يحكي لنا حديث الانسان الخيّر » . فالذي يقصيه افلاطون من جمهوريته نوع واحد من الشعراء وهو الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب ، اي الذي ينقل الامور المنفرة التافهة بمهارة . والى هذا الحد يستبقي افلاطون الشاعر الذي مهمته ان يحاكي اعمال الخيّرين ، غير ان الموقف تغير في الكتاب العاشر فقد اقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة واستبقى الشعر الذي هو مدائح للآلهة وللناس الخيّرين . وكان افلاطون قد استبعد من جمهوريته التراجيديا والكوميديا ولم يبق الا ما كان من نوع شعر بندار، واذن فان الذي رفضه افلاطون هو الشعر من اجل المتعة . اما لماذا يقصي هذا النوع من الشعر فلأنه في نظره يثير العاطفة ، والعواطف التي تثار عن طريق التراجيديا والكوميديا تعرقل النشاط اليومي .

٣ – ارسطاليس

ومن هذا الطرف الذي وصل اليه افلاطون بدأ تلميذه فسلم بان التراجيديا والكوميديا قائمتان على المحاكاة ، وسلم بان مهمتهما اثارة العواطف . وان العاطفتين اللتين تثاران بالمأساة هما الخوف والشفقة، وان امتلاء النفس بهاتين العاطفتين يعيق النشاط الحيوي ، ولذلك لا بد لهذا الامتلاء ان يتناقص، وهنا ينصب ارسطاليس من نفسه مدافعاً عن الشعر القائم على المحاكاة ، اذ لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل ان تفريغها يتم بمشاهدة المأساة . وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر – في تأثيره – عكس الذي وصفه افلاطون . وفي هذا يكمن الفرق بين الفيلسوفين في النظرة الى الشعر – ذلك ان افلاطون رأى ان اصلاح العالم يتوقف على ابعاد اللذة ، اما ارسطاليس فقد وقف يدافع عن اللذة التي يثيرها الشعر . والاختلاف في النظرة سببه الاختلاف في الوضع الزمني، فقد عاش افلاطون في زمن بدأت تنحدر فيه القيم الفنية المبنية على الدين عند اليونان الى قيم فنية قائمة على المتعة، اما ارسطاليس فكان يعيش في جو القيم الجديدة فلم يلحظ ما لحظه افلاطون من تغير . ولذلك عاين افلاطون ما يمكن ان يسمى انحطاطاً فنياً ورأى فيه خطراً على الحضارة. وقد تحققت نظرة افلاطون من بعد في المجتمع الروماني، وكانت اللحظة الحاسمة عندما وجد في روما طبقة من بروليتاريا

المدن لا عمل لها الا ان تأكل مجاناً وتحضر المسرحيات مجاناً فانعزلت في المجتمع طبقة عاطلة ليس في ايديها اي عمل ايجابي اقتصادي او عسكري – مثل هذه الطبقة لا همّ لها الا المتعة فاستنزفت تدريجاً كل الطاقة العاطفية من الحياة اليومية ، ومن ثم عمت فكرة اللذة ، ولم يستطع او لم يحاول احد ان يطعّمها بروح دينية او غاية فنية ، حتى اذا مات الفن اللذّي بعد قدوم المسيحية ، قام من يخدم المجتمع المسيحي والعواطف المسيحية .

ذلك هو اول فصل من فصول الاتجاه نحو غاية المتعة في الفن عامة، اما الفصل الثاني فيبدأ في القرن الرابع عشر حين اخذ التجار والامراء يحولون طوابع الفن الى مصالحهم وانفسهم ، بعد ان قضى شوطاً في خدمة الكنيسة ، فقد عاد الفن يقبل ان تكون مهمته المتعة ، وعاد الفنانون خداماً في ابهاء الامراء .

ولنعد الى ارسطاليس :

هل اكتفى بالدفاع عن فكرة المتعة ؟ ان فكرة (الكاثارسيس) – اي التطهير – لا تحمل معنى المتعة فحسب، بل ان الانسجام النفسي الذي يفيد في الحالة الخلقية، اساس فيها؛ وكثير من الناس اليوم يفهمون التطهير فهماً طبياً . غير ان نظرية التطهير كغيرها من اصطلاحات كتاب الشعر ، كانت موضوع بحث كثير في العصور ، وتفاوت الناس في فهمهم لها . ولكن هل عنى ارسطاليس ان التطهير هو طرد للزائد من العواطف ؟ مهما يكن ما عناه فالمطرود لا يذهب الى الابد ،

وانما ذهابه مؤقت. ثم ما هي الفنون التي تحقق التطهير الى جانب المأساة ؟ ما شأن الكوميديا مثلاً ؟ قد يصدق عليها هذا الحكم لانها تقوم بالتطهير عن طريق الضحك ولكنها تنفي الزائد من عواطف الحدة والحقد والفجور ، ففكرة التطهير تعاون الانسان على البلوغ الى نقطة « الوسط » التي هي مرادفة للفضيلة عنده و بذلك يكون الشعر ممتعاً اخلاقياً في آن واحد .

وتظهر الصلة الخلقية فيما ينص عليه ارسطو من ان المأساة محاكاة لاعمال ابطال خيرين في الغالب .

كما تظهر الفائدة التعليمية من الشعر في دفاعه عنه بانه احسن وابدع من التاريخ .

وعلى الجملة كان الميل في القديم يتجه نحو القول بان الشعر لا بد ان يعلم ويهذب فكان اراتوستين في القرن الثالث ق. م. يقول: ان الشعر يجب ان يعلم، ووصف هوراس الشعر بانه حلو مفيد، ولما جاءت المسيحية لم تفترق نظرتها كثيراً عن نظرة افلاطون.

٤ — العرب ومهمة الشعر

كان الشعر عند الجـــاهليين في خدمة المجتمع الصغير الذي يسمى «القبيلة» والى هذه الصلة الاجتماعية يرجع ذلك الفرح العظيم بالشاعر حين ينبغ في قبيلة . ويظهر ان الشعر الذي وصلنا عن هذه الفترة ليس مثلاً دقيقاً لطبيعة الحياة القبلية وما تفرضه من

صلة بينها وبين الشاعر ، ونحن نجد ذلك ممثلاً في مظاهر كبرى منها :

(١) ان النسبة الكبرى من هذا الشعر ليس فيها الا صورة لاتجاه الشعر نحو الذاتية ، واقتصاره على تصوير احلام الشاعر واطماعه .

(٢) ان هناك شعراً يمثل الثورة على الرابطة القبلية ، وخاصة شعر الصعاليك الذي اصبح يقوم على مقياس فردي في الاخلاق او مقياس جماعي محدود .

(٣) ان هناك اخباراً تدلنا على ان الوضع الاجتماعي للشاعر لم يكن دائماً مما يرفع من قيمته ، فالشعر يغض من صاحبه كما تغض منه احدى الرذائل . ومن امثلة ذلك ان امرأ القيس طرده ابوه لانه كان يقول الشعر (دع التبرير الذي اوجدته العصور المتأخرة جانباً، وقولهم انه كان يشبب بنساء ابيه)، وان النابغة الذبياني حطه مدحه للنعمان في نظر قبيلته ولم يرفعه (مهما تكن الاسباب) . الى غير ذلك من امثلة .

ولذلك لا بد لنا من ان نفترض ان فرح القبيلة بشاعر ينبغ فيها ، يمثل نظرة طبقة اجتماعية معينة ، كما ان انحطاط المرء بسبب الشعر يمثل نظرة طبقة اخرى . والمرحلة الثانية هذه ليست عجيبة ولا شاذة ، فقد ظلت العائلات النبيلة الرفيعة في اوروبا ترى ان ابنها يفقد طبيعة النبل والرفعة اذا اصبح اديباً او رساماً، ويذكر عن احدى سيدات الطبقة الارستقراطية انها

كانت تخفي مراسلتها لاحد الادباء حتى لا يعرف اصدقاؤها ومعارفها انها على صلة بأديب ، وكان والتر سكوت يفضل ان يعرفه الناس انه (جنتلمان) على ان يعرفوا انه اديب، ولم تكن هذه النظرة متساوية في كل البلدان الاوروبية ، وكذلك ظل هذا الشعور مصاحباً لبعض الشعراء في مراحل من الحياة بعد الاسلام ، وعن هذا يعبر المتنبي بقوله « إلام يراك المجد في زي شاعر » ، على الرغم من ان المتنبي كان يريد ان يجعل الشعر سلماً للوصول الى اقصى ما يحلم به الفرد في تلك العصور .

ومهما يكن اضطراب حال الشعر في الجاهلية فان الرباط القبلي كان يجعل المقاييس الاجتماعية التي يخدمها الشعر محدودة بالمثل العليا لحياة القبيلة نفسها، فمهمة الشعر ان يمجد الظلم والعدوان والحرب اذا كان هذا مما يرضي مبادىء قبيلته وطبيعة حياتها ، ولما انحاز الشعر الى الناحية الفردية الخالصة في بعض مظاهر الجاهلية ظل من مهمته ايضاً ان يبرر النقائص الفردية في صاحبها ، كالخوف والهرب في الحرب وغير ذلك .

فاذا قلنا ان الشعر كان يخدم غاية اجتماعية في الجاهلية ، كان لا بد ان نقرر ايضاً ان تلك الغاية ليس من الضروري ان تخضع لمقاييس اخلاقية ثابتة - كان المبدأ القبلي حينئذ «انصر اخاك ظالماً او مظلوماً » . وكان هذا ايضاً هو الاحساس في الشعر . اما ما يسمونه القصائد « المنصفات » التي يتحدث فيها الشاعر عن فضائل اعدائه، فانها على ما فيها من روح الفروسية الصادقة، ربما

لم تتوفر دائماً الا في تبرير الهزيمة .

ولما كان الموروث الجاهلي يصور هذه الناحية الاجتماعية، توهم بعض النقاد الاسلاميين ان الشعر لا يزدهر الا في الشر فاذا ادركه الخير لانَ وضعف ؛ وبهذا علّلوا ضعف شعر حسان واضرابه حين قارنوه بما كان لهم من شعر في الجاهلية . ولذلك سار النقد العربي في اتجاه مباين تماماً لاتجاه النظرة الاسلامية الخالصة، التي كانت ترى تجريد الشعر من موضوعاته التي تؤثر في المجتمع تأثيراً يبعده عن روح التدين ، ولكن لا الشعر نفسه ولا النقاد تقيدوا بمثل هذا . ومن ثم نشهد في العصر الاموي صراعاً عنيفاً بين اتجاه الزهاد الذي وضع اسسه عمر من قبل ، وبين اتجاه الشعراء والنقاد ؛ الاولون يريدون ان يقصروا الشعر على الحكمة والامور التعليمية والآخرون يحيون به طبيعة الحياة الجاهلية التي يرون في مأثورها الادبي اسمى ما يطمحون اليه . ولا شك ان الحياة هزمت الزهاد ، وان لم يمت صوتهم طوال العصور ، وحكمت بالفوز للشعراء ومن ورائهم النقاد . وقد حاول الزهاد في العصر الاموي ان يتدخلوا عملياً في طبيعة الشعر، فجذبوا اليهم من انقاد الى تعاليمهم التخويفية ، وقاوموا بشاراً ، وطلبوا اليه ان يكف عن الغزل الفاجر والهجاء ، وقاوموا ابا نواس في اتجاهه نحو المجون ، ولكنهم اخطأوا حين حاولوا ان يقتلوا قوة الخيال في الشعر، لانهم تصوروها نوعاً من « الكذب » وبذلك مزجوا بين الكذب الخلقي والفني .

وكان ابتعاد الشاعر عن المجتمع نحو الانسان الذي يهيء له الخلعة والطعام ، اي نحو مصدر الرزق ، هو الطابع العام لحياة الشعر العربي ، ولم تكن العصور التي عاش فيها الشاعر لتربطه بالرجل العادي او ان تجعله يحترم العمل المادي (والعرب بطبيعتهم حين خرجوا من الجزيرة مهدوا لمثل هذا الاتجاه). فكان الشاعر يرى كل شيء من خلال عيني سيده . وكانت المقاييس الخلقية تخضع لما يراه السيد حقاً او باطلاً ، تخضع لمواضعات القصر او البلاط في كثير من الامور . ومن شاء ان يدرس ناحية طريفة في الشعر العربي فانه يجدها في مدى خضوع الشعر في مقاييسه النقدية لما كانت تخضع له حياة البلاط من فنون « الآيين » ؛ فان نسبة كبيرة من المقاييس النقدية ليست الا نوعاً من الاستلطاف او الاستخفاف بمعرفة الشاعر او جهله لأصول اللياقة في الخطاب والابتداء ، وفي طريقة الرصف والدقة الهندسية . ولذلك فاننا اليوم حين ننفي من الشعر تلك المستلزمات التي فرضتها علاقات الشعر بالامراء والقواد وسائر افراد الطبقات العليا ، يتبقى لنا منه مظهران جديران بالنظر .

الاول : مقدار مشاركة الشاعر للطبقة ذات الارستقراطية الفكرية ، فبهذه المشاركة يعكس لنا مدى استعداده لتقبل التطور الفكري في عصره .

الثاني : مقدار صدقه الوجداني في التعبير عن شؤونه الخاصة من خمر وغزل ، وحرمان وفقر ، وعن مظاهر الطبيعة ...الخ .

وفي المظهر الثاني يدور الشعر العربي في اكثره على حياة الفرد ، تلك الحياة التي بدأت مع تحضر المدن في الحجاز ثم مدن الامصار الاخرى .

وقد كان من الطبيعي في هذا المجال الضيق، ان يلتفت النقاد الى الشكل ، وان يتركوا الحكم على الموضوع وان لا يلتفتوا لتأثير الشعر في الحياة الاجتماعية والخلقية ، مؤمنين ان الغاية من الشعر تقع في حدود ما نص عليه قدامة من الاجادة في التصوير لكل منظر مهما يكن دنيئاً، ولكل موضوع مهما يكن رديئاً . ولم نجد من النقاد من تصدى للتأثير الاخلاقي السيء الذي قد يحدثه غزل فاجر او دعوة للتهتك وشرب الخمر ، الا المتزهدين والاتقياء الذين ذكروا انه ما دخل على العواتق في خدورهن افسد لهن من شعر بشار ، وهؤلاء وان اثروا في توجيه الشعر ، فان اثرهم كان محدوداً قليلاً . بل ان بعض الاتقياء ذوي النزعة الفنية كالشريف الرضي لم يروا بأساً بالشعر المجوني ، وكان الشريف شديد الحرص على ديوان ابن حجاج كثير النظر فيه . ولما عاب بعض النقاد على المتنبي انه يظهر في شعره شيئاً من سوء الاعتقاد دافع عنه القاضي الجرجاني بقوله : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب ان يمحى اسم ابي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ومن تشهد الامة عليه بالكفر ، ولوجب ان يكون كعب بن زهير

وابن الزبعرى واضرابهما ممن تناول رسول الله (ص) وعاب اصحابه بكماً خرساً وبكاء مفحمين، ولكن الامرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر ».

وهذا كلام واضح الاتجاه ، وفي قول القاضي « الدين بمعزل عن الشعر » خلاصة دقيقة تصور لك مدى ما بلغه النقد الادبي عند العرب من تفرقة بين انواع من النشاط الانساني، لا يجوز تداخلها او الحكم بأحدها على الآخر. ولكن هذه التفرقة كانت نظرية في كثير من الاحيان، حتى الجاحظ نفسه وهو من اوسع النقاد افقاً ندّد بابي نواس بعد ان روى له شعراً يدل على الزندقة . غير ان رواية ذلك الشعر في حد ذاتها ، لها دلالتها على شيء من التقدير للأدب بمعزل عن موضوعه وتأثيره .

٥ — عصر النهضة وما بعده

لقد اثر هوراس تأثيراً بعيداً في النظرة الى الشعر بعد عصر النهضة، فكل مدافع عن الشعر اصبح يستشهد بما قاله حول مهمة الشعر . ان هوراس اعتبر المتعة اقصى غاية للشعر ولكنه استعمل اصطلاحات ثلاثة : « ان يعلم » ، و « ان يمتع » ، و « ان يهز » ، وهذه الاصطلاحات بقيت اساساً في فهم التأثير الجمالي في الجمهور وكان التوازن بينها يتغير مع الزمن، ففي عصر النهضة كان الاثر الخلقي هو المحور الرئيسي ومن حوله المتعة والاثارة . ومنذ عهد دريدن في الادب الانكليزي اصبحت

المتعة هي الغاية القصوى مع القول بأن الشعر الذي لا يفيد شعر تافه. ولقد قال الدكتور جونسون ان مهمة الاديب ان يحسّن العالم، ولذلك انتقد شيكسبير بأنه يبدو وكأنه يكتب دون غاية خلقية، فهو لا يوزع الفضيلة والرذيلة توزيعاً عادلاً ولا يهتم أن يظهر عند الفاضل استنكاراً للشرير.

٦ – المذهب الرومانطيقي ومهمة الشعر

تخلى الرومانطيقيون عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع، واهتموا به في تصويره للمشاعر والدوافع والخيال الفردي، فقالوا انه فيض للعواطف الفردية او هو مناجاة او كما قال شللي: «الشعر اغنية يسلي بها الشاعر وحدته»، ومن هنا يظهر كيف تناقص قدر المجتمع في النظرة الرومانطيقية، واصبح من الممكن ان يتساءل الناس اين هي الفائدة من الشعر الا ان تكون فائدة للشاعر نفسه. وهل الشعر الا نوع من الترف؟ ولا بد من رد على هذا الهجوم ومثل هذا الرد يجيء في صيغتين:

أ – ان للشعر قيمة ذاتية وان الناقد يراه من حيث هو شعر فقط.

ب – ان للشعر قيمة خارجية ذات نتائج خلقية واجتماعية.

والصيغة الاولى هي مضمون مبدإ الفن للفن، والى هذا كانت تتّجه نزعات النقد الالماني في اواخر القرن الثامن عشر. ومن نظرياتِ كانت اشتق شللر مبدأه في ان الفن نتيجة

« دوافع اللعب » ، اي انـه لعب حر تقوم به الطاقة الانسانية دون دافع خـارجي . وقـد تطورت فكرة الفن للفن كما سأعرضها بعد قليل . اما الصيغة الثانية فظلت موجودة بانكلترا عند الرومانطيقيين انفسهم واضعف حالاتها عند كيتس. غير ان وردزورث مثلاً يقول : « كل شاعر عظيم فهو معلم واحب ان يعتبرني الناس معلماً او لا شيء.» ومن هنا يتجلى ان وردزورث آمن بالغاية في كثير من شعره ، وبدلاً من ان يقول ان الشعر يجب ان يحسن العالم – كما قال جونسون – فانه قال يجب ان يهذب مشاعر الناس ويجعلها اكثر نقاء وثباتـاً . وآمن دي كونسي بما في الشعر من غاية خلقية لانه يهز ويؤثر فهو يعـلم ، ولعل « دفاع عن الشعر » لشلي من اوضح ما قيل حول غاية الشعر ، فقـد وضح شلي ان الشعر يحقق اصلاحـاً اخلاقياً واجتماعياً دون ان يظهر بمظهر غائي ، ومما قاله في تلك الرسالة : « ان الاعتراض على نقص الشعر من الناحية الخلقية ، قائم على قلة فهم للطريقة التي يعمل فيها الشعر لاحداث التحسن الخلقي في الفرد ... الشعر يوقظ الفكر ويوسعه بجعله متلقياً لآلاف من مجاميع الافكار التي لم يكن يفهمها – الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبوء في العالم ويجعل المألوف يبدو وكأنه غير مألوف... ان السر العظيم في الاخلاق هو الحب او هو الخروج من طبيعتنا وتمثلنا الجميل الذي يوجد في افكار واعمال انسان غريب عنا. ولكي

يصبح الانسان خيراً لا بد له من ان يتخيل بقوة واحاطة ، لا بد من ان يضع نفسه موضع آخر او آخرين وتصبح آلام نوعه وافراحه هي آلامه وافراحه الذاتية . ان الاداة العظمى في الفضائل هي الخيال، والشعر يحقق الغاية حين يقف في اساس العلة » .

وفي العصر الفكتوري حمي الصراع بين العقل والعاطفة وبين العلم والشعر ، ولذلك نجد ارنولد يسبغ على الشعر مهمة الدين . وفي هذا الصراع تحول الدين الى شعر كما تحول الشعر الى نوع من الدين .

٧ – تولستوي

وكان اشد هجوم موجه الى الادب القائم على المتعة، في العصر الحديث، هو ذلك الذي قام به تولستوي. فقد قرن تولستوي بين هذا الادب ومتطلبات الطبقات العليا حين ضعف في حياتها اثر الدين . فلما اصبحت تلك الطبقات بعد عصر النهضة دون مستند ديني في الحياة ، لم تعد تستطيع ان تفرق بين ادب رفيع وآخر وضيع الا على اساس المتعة الذاتية . ونشأت نظريات جمالية تسند هذا الاتجاه وتسايره. وهكذا انفصل الفن الذي تريده هذه الطبقات عن فن الشعب ، والاول فن زائف كاذب ولكن الناس خدعوا بقول اصحابه انه الفن الوحيد في اصالته وصدقه ، ومن المضحك ان يقال هذا مع ان ثلثي الجنس البشري يعيشون ويموتون دون ان يسمعوا عن فن الطبقات الارستقراطية

الاوروبية، ولا يعرفه من المجتمع الاوروبي المسيحي الا واحد بالمئة . ولو كان هو الفن الاصيل لعمت فائدته . واين هو من الاصالة واساسه عبودية الجماهير ولا بقاء له الا ببقاء تلك العبودية ؟ فهو فن غريب على الجماهير العاملة في طبيعته وفي العواطف التي ينقلها، وما يراه الارستقراطي مثاراً لمتعته لا يجده ابن الطبقة العاملة كذلك .

والواقع ان ادب الطبقات الارستقراطية هذه قد اصيب بالانحراف ، وكان من نتائج ذلك ان حرم الموضوع الصالح له واصبح الجمهور الذي يستمتع به محدوداً لانه اصبح مصطنعاً غامضاً ، واهم من كل ذلك انه اصبح فناً مفتعلاً لا صدق فيه .

اما فقدانه للموضوع الصالح فلانه فقد العواطف المنطلقة من المفهومات والمبادىء الدينية، وهي المنبع الثر الغزير للفن اما المشاعر المنسابة من الرغبة في المتعة فهي محدودة ، يمكن استقصاؤها بسهولة . ولما لم يبق هذا الفن قائماً على الاسس الدينية فقد الشيوع وهذا جعل الناس الذين يقبلون عليه قليلي العدد ، وقد قصر هذا الادب نفسه على مشاعر الخيلاء ، وتمجيد الفرد القوي كالباباوات والملوك والامراء ، وعلى الرغبة الجنسية وعلى القلق والسأم في الحياة . واما ان هذا الفن قد اصبح غامضاً فيكفي ن نتذكر اشعار الرمزيين امثال فرلين ومالارميه وماتيرلنك رغيرهم ممن جعلوا الغموض عقيدة يدافعون عنها .

وبعد ان ازداد فقر هذا الادب في الموضوع، ازداد بعداً عن

الفن الصحيح واصبح انواعاً ممجوجة من التقليد بل لم يبق فنا على الاطلاق ، لان الفن عند الذي يريد ان يرضي الارستقراطية لم يعد ينبع من نفسه بل من محاولته لارضـاء تلك الطبقة ، واصبح الادب يستعير موضوعات كاملة سبق ان عولجت ويعيد تشكيلها كما اصبح تقليداً يعنى بكل الدقائق والتوافه ويحاول الاثارة واحداث الهزة وذلك برسم المتناقضات كالجمع بين الجميل والمرعب والخشن والرقيق والتفنن في وصف الشهوات الجنسية او ساعة الموت او اثارة الرعب ، واصبح الفن يتحرى المتعة بالتزامه للواقع ، واذا اعجبنا العمل الفني بما فيه من واقعية فمعنى ذلك اننا اعجبنا بمقدار ما فيه من قوة على التقليد. وقد يكون العمل الفني واقعياً شعرياً مؤثراً ممتعاً ولكن هذه الصفات لا تقوم بعملها مقام الفن الصحيح وهو الشعور الذي مر في تجربة الفنان . نعم ليس الفن سهلاً ولا بد من توفر شروط كثيرة فيه، والفن الصحيح هو ما توفرت فيه القوة على العدوى (انظر ما سبق) ويشترط لتمامها الوضوح والصدق في المشاعر، والتفرد في التجربة . ان فن كل عصر ينبع من المعنى الديني السائد فيه، والمعنى الديني السائد في عصرنا هو الاخوة الانسانية، ومن هذا وحده ينبع الفن الصحيح .

٨ – هل يمكن الفصل بين الفن والاخلاق ؟

والعلاقة بين الفن والاخلاق قائمة في عدة مواطن ، واول

هذه المواطن يتصل بطبيعة العمل الفني نفسه حين نعتبره تعبيراً او نقلاً لعواطف معينة. ومما لا شك فيه ان هذه العواطف تحمل في ذاتها مميزات اخلاقيـة . وثاني هذه المواطن ان التعبير عن هذه العواطف يحلل النفس منها ويريحها او يطهرهـا ، فاذا اعتقدنا بالتطهير - كما وصفه ارسطاليس او كما يفهمه النفسانيون اليوم - فمما لا شك فيه ان هذا التطهير يعد مهمة خلقية يمكن ان ننسبها الى الفن. والسؤال الذي قد يعترضنا هنا هو : هل التحرر من العواطف عن طريق التعبير الفني يوجد في المتلقي كما يوجد في الفنان نفسه؟ ان كثيراً من فلاسفة الفن يجيبون على هذا السؤال بالايجاب، وخاصة كروتشه الذي يرى ان الفن هو التجربة العاطفية نفسها.

ولصلة الاخلاق بالفن موطن آخر ، يمكن النظر اليـه من زاوية الاخلاق، فكثير من التجارب الخلقية تمتعنـا وتسرنا من ناحية جمالهـا اي ان الفن يتأثر بامور خلقية شائعة كما يؤثر فيها .

ولكن - وهنـــا محك التقدير للفن - هل من الطبيعي الضروري ان يقوم تصادم بين الفن والاخلاق؟ ان الاخلاق تتجه الى تحقيق كل فعالياتنا في الحياة - عملياً - امـا الفن فهو فعالية نظرية لا عملية، ولذلك اذا كانت الاخلاق تحكم على النشاط العملي فـــان الصراع بين الاخلاق والفن لا وجود له اذ ليست الاخلاق طرفـــاً في النزاع ، لان الفن متنـاسب منسجم مع الاخلاق كغيره من الفعاليات ، اي ان الفن غـاية في ذاته ، ولكنه ليس الغاية الوحيدة في الحيـــاة . وليس يجمع الغايتين

– الخلقية والفنية – مقياس مشترك ، اما العلاقة التي صورناها بين الفن والاخلاق فليست الا علاقة بين الاخلاق واوجه معينة من النشاط الانساني ، اما بين الفن والاخلاق فليست هناك علاقة مباشرة .

٩ – مبدأ الفن للفن

ان الخط البياني للمدرسة الرومانطيقية هو الذي وصل بأصحابه عند مرحلة معينة، الى اعتناق هذه الفكرة والدفاع عنها ليكون رداً قوياً على القائلين بنفعية الفن . وقد وجدت هذه الدعوة بذورها في الفلسفة الفنية التي صاحبت المدرسة الرومانطيقية بألمانيا وفرنسا دون انكلترا، فقد بقي الرومانطيقيون فيها يؤمنون بالفائدة في الشعر الى جانب المتعة مدة طويلة من الزمن . ومنذ سنة ١٨٣٥ حين ظهر كتاب « مدموازيل دي موبان » لجوتييه اشتدت الدعوة الى فصل الفن عن الاخلاق ، ثم جاء الرمزيون فاتجهوا بقوة الى تحقيق هذه الدعوة في الشعر فقال بودلير: «ليس للشعر غاية وراء نفسه ، فان اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد انقص من قوته الشعرية ». وتقول جورج صاند « من كان دائماً اخلاقي المنزع فانه لن يصبح فناناً ». وامتلأ النقد الادبي بمثل هذه التعميمات رداً على المتطرفين الى الجانب الخلقي مثل دوماس الصغير الذي كان يقول: «كل ادب ليست وراءه غاية خلقية فلا بد ان يكون كسيحاً ضاراً ». ومع ذلك فان بودلير يتحدث

في احدى رسائله عن «ازهار الشر»، فيعترف بأنه وضع كل قلبه ومشاعره الرقيقة فيه وانه يكون كاذباً لو اقسم بكل الآلهة انه كتب فناً خالصاً. غير ان النزعة قويت عند فرلين حين تحولت المسألة من مباينة بين الاخلاق والفن، الى الايمان بأن الفن لا بد من ان يعادي الاخلاق. ومن ممثلي هذا الاتجاه في انكلترا ولتر باتر وأوسكار وايلد، والثاني من أشد المتطرفين في هذا المبدإ لانه ينكر كل المشاعر الاخلاقية في الفنان ويراها تكلفاً لا يغتفر. وقد خبا اوار هذه النزعة في القرن العشرين حتى اصبح السرياليون انفسهم يدعون انهم يخدمون غاية معينة بفنهم.

١٠ – الشعر للشعر

وما دام حديثنا عن الشعر لا عن الفن عامة، فلنحدد المقصود من مبدإ الفن للفن في النطاق الشعري. ولنرجع الى الاستاذ برادلي في تحديده لهذه الناحية، فهو من خير من يجلوها في احدى محاضراته. يقول برادلي ما مجمله: القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الاصوات والصور والافكار والعواطف، نمر خلالها حين نقرؤها شعرياً – على قدر الامكان – وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارىء لآخر اي انها ذات وجود متعدد يكاد لا يأتي عليه الحصر، فما معنى الشعر للشعر؟

معناه: ان هذه التجربة غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها، وان قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي

وحده . وقد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة لثقافة اودين ، لانها تنقل تعليمـــاً او ترقق العواطف او تجلب للشاعر شهرة او مالاً او تريح ضميره – هذا كله جيد ولكن هـــذه القيم يجب الا تكون ذات اثر في تقدير القيمـة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية ، وانما نحكم عليها من الداخل اما اعتبار الغايات الخارجية فـانه يقلل من القيمة الشعرية لانه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي . والوجود الطبيعي للشعر ان يكون عالماً في ذاته ، مستقلاً كامل الاستقلال من الناحية الذاتية ، وكي نسيطر عليه لا بد من ان ندخل ذلك العالم ونخضع لقوانينه ونتجاهل كل المعتقدات والاحوال الخـاصة التي تخصنـا في عالم الواقع . وقد يعترض احد النـاس بان مثل هذا التحديد يقطع صلة الشعر بالحياة ، ولكن الشعر والحياة وجهان متوازيان يُفهم احدهما بواسطة الآخر ، غير ان الشعر ليس هو الحياة وليس هو نسخة منها (انظر الفقرة رقم ٨ مما سبق) . فالحيـــاة والشعر متمايزان ولكل منهما وجوده المستقل .

ويخلص الاستاذ برادلي من تحليله لهذه الفكرة الى ان الشعر عندمـــا يكون شعرياً خالصاً يتم الالتزام فيه بين الشكل والمحتوى . ولكن ما هي الدرجة التي يكون عندهـا الشعر « خالصاً » ? هي التي نحس عندها ان نقل اثر القصيدة او جزء منها مستحيل الا في الشكل الذي وردت فيـه . في الشعر الخالص تنمو القصيدة بشكلها ومحتواها معـاً بين يدي صاحبها

وتم خلقاً وابداعاً، فاذا سألت مـــا معناها قيل لك انها تعني نفسها .

وقد بيّن رتشاردز في الرد عـــلى برادلي ان الحكم على القصيـدة من الداخل امر مضلل لأنا في اكثر الاحوال لا نحكم عليها من الداخل وانما نحن نقترب اليها من خارجها . وهناك انواع من الشعر اذا تدخلت فيها الغـايات الخارجيـة قلت من قيمتها ، غير ان انواعاً اخرى تعتمد على الغايات الخارجية نفسها مثل المزامير وشعر دانتي وشعر الهجاء وشعر بيرون .

ويقول برادلي ان الشعر ليس في طبيعته جزءاً او نسخة من عالم الواقع ، ولكنه عالم بذاته مستقل كامل ، فاذا اردت ان تمتلكه كاملاً فلا بد من ان تدخل ذلك العالم... الخ. ويضيف ان العلاقة بين الشعر والحياة علاقة «تحتية»، ولكن هذا النوع من العلاقة هو كل شيء، فكل ما جاء في التجربة الشعرية انما تسرب عن طريق هذه العلاقة، فعالم الشعر ليس بأي معنى ممثلاً لحقيقة مخالفة لحقيقة سائر العالم، وليست له قوانينه الخاصة ولا خصائصه التي لا يوجد مثلها في العالم ، انه مصنوع من تجارب هي بالضبط من نوع التجارب اليومية التي نكتسبها بطرق اخرى، وكل قصيدة تجربة محدودة ، ولكنها اكثر ترتبـــاً من التجارب العادية ، انها تجربة هشة ذات تأثير فانفصالها لا يعني انها من عالم مستقل منفصل ، ولكن هنا اختلاف بين منهجين من النشاط والبرزخ الفاصل بينهما ليس هو اوسع من الذي يفصل بين الريشة

والغليون في حياة رجل يكتب ويدخن في آن . ولذلك يرى رتشاردز ان الفصل بين التجربة الشعرية ومقامها في الحياة وقيمها الخارجية يدل على محدودية وضيق وعدم تكامل فيمن يبشرون بهذه النظرية .

١١ – الشعر الخالص

اثار برادلي في حديثه عن مبدإ « الشعر للشعر » مسألة الشعر الخالص ، وهو اصطلاح يتصل اتصالاً وثيقاً بمفهومات المدرسة الرمزية او مبدإ الفن للفن عامة . وقد نجده ممثلاً في الموجة الرومانطيقية قبل ذلك ، حين قويت الدعوة للعودة الى الشعر البدائي ، ثم اشتدالجدل حوله عند النقاد الفرنسيين قبل ربع قرن تقريباً ، حين حاولوا ان يفسروا الشعر الذي بدأه فرلين ومالارميه وفاليري او يوضحوا كيف يمكن ان يقترب الشعر من الموسيقى وهي القاعدة الاولى في الاتجاه الرمزي، الذي كانت مقدماته عند ادجار ألان بو. وقد عرض أبيه بريموند بالاشتراك مع روبرت دي سوزا في كتاب سمياه « الشعر الخالص » La poésie Pure ، حديث الجدل الذي ثار حول هذه النظرية، واختار بريموند امثلة ابياتاً من الشعر ثم اوضح ان موسيقى الالفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي لانها تنقل « سحراً ايحائياً » يعود بنا الى ذواتنا ويضعنا في حالة من الصلاة. وفكرة اقتران الشعر بالصلاة من عمل بريموند نفسه . وقد رد سوزا نظرية بريموند الى ست افكار رئيسية :

أ ـ ان كل قصيدة تعتمد في شخصيتها الشعرية على حقيقة غريبة تنشىء لها وحدتها .

ب ـ وليس من الضروري ان نحصل من القصيدة على معنى لان هناك سحراً منفصلاً مستقلاً عن المعنى .

جـ ـ لا يمكن ان نرد الشعر الى امثولة عقلية لان طريقة التعبير فيه متفوقة على الطرق العادية .

د ـ الشعر نوع من الموسيقى غير انه ليس موسيقي وحسب .

هـ ـ هناك شيء اسمه السحر ، هو الذي يعبر عن حالة عاشها الشاعر قبل ان يعبر عن نفسه، ونحن نعيش خلال القصيدة ـ في هذه التجربة . والفرق بين الشعر والنثر ان كلمات النثر تثير نشاطنا وتكيفه اما كلمات الشعر فتهدىء هذا النشاط او توقفه .

و ـ الشعر سحر صوفي مقترن بالصلاة .

إن الوضوح الدقيق الذي يعتمده النقد الفرنسي ميزة له ، قد ضاع في هذه الاشياء المتداخلة التي عرضها ابيه بريموند . ولذلك لقيت نظريته في تحديد الشعر الخالص جدلاً كثيراً . ومن العجيب ان يكون فاليري من مخالفيه؛ ولكن يزول العجب حين نعلم ان فاليري يفضل كثيراً ان يشبه القصيدة برقعة الشطرنج او بمسألة حسابية على ان يشبهها بالسحر والصلاة .

ونستخلص مما قاله برادلي وابيه بريموند : (تاركين فكرة الصلاة جانباً) ان الشعر الخالص:

(أ) يشبه عمل الشاعر البدائي .

(ب) انه خلق لشيء لا يمكن خلقه بأي شكل آخر من الكلمات ، او انه الشعر الذي ينقل شيئاً ما مباشرة ، ولو نقل بغيره لكان غير مباشر ولفقد قيمته .

(ج) ان الشاعر يخلق – بالشعر الخالص – نوعاً جديداً من الحياة هو قانون نفسه ، ولا يخضع لاي قانون آخر .

(د) ان الشاعر يصنع بالكلمات ما يصنعه الموسيقي بالاصوات ، وان القصيدة لا تسمى شعراً اذا امكن وضعها في صورة نثرية . ولا بد من مناقشة هذه الافتراضات لكي نخرج بفكرة واضحة عن مدى صحتها :

اما اولاً فان عمل الشاعر الذي يجعل الشعر موسيقى يختلف عن عمل الشاعر البدائي لأن الشاعر البدائي كان يصور مظاهر الطبيعة لاعتقاده ان ذلك يمكنه من السيطرة عليها ، او كان محروماً فصوّر الحب والبطولة لعجزه عنهما وعن امثالهما ، وفي الحالين كان هذا البدائي يعتقد انه يرتفع في نظر المجموعة التي ينتمي اليها ، اي انه كان يعوض عن عجزه امام الآخرين . ولذلك يمكن ان يقال ان الشاعر البدائي كان يحاول التوفيق بين وضعه وبين المجتمع ، ليجد من المجتمع عطفاً عليه ، وتطور من هذه الحال الى ان اصبح يملأ مكانة في مجتمعه حين اصبح لسانه المعبر ، فشعر الشاعر البدائي تتطلبه علاقته بالمجتمع ، ولذلك تتحطم نظرية الشعر الخالص لانها تغفل عن هذه الحقيقة ، اي لأنها تميز

الشاعر من حيث هو خالق، وتقلل من قيمة واجبه نحو المجتمع واعتماده عليه. فنظرية الشعر الخالص فتؤدي بنا الى القول باكتفاء الشاعر بنفسه وانقطاع الصلة بينه وبين الجمهور، ولكن هذه النظرية اقرب الى تصوير ما يلقاه الشاعر من اهمال المجتمع وخيبة امله في الحضارة. فاذا شعر ان الحضارة بشعة وان الانسان عاجز، انطوى على نفسه، ليؤكد ارتفاع الشكل على المحتوى اي ليرد على اهمال المجتمع له، بأنه يكتب في لغة خاصة غامضة، وهذا نقيض ما كان يقوم به الشاعر البدائي .

واما ثانياً فان نظرية الشعر الخالص تنفي شعراء نعدهم عظماء مثل هوميرس ودانتي وشيكسبير ووردزورث وملتون، لان شعرهم يحوي صورة نثرية كبيرة، وبعضهم كان يخضع لقواعد خلقية يمكن اخراجها في النثر . وقد يقول لك اصحاب مبدإ الشعر الخالص: انهم لا يغضون من قيمة هؤلاء الشعراء ولكنهم ينظرون للمستقبل لا للماضي، فقد كان الشعر في الماضي يؤدي اموراً ليست من شأنه، اذ كان الشاعر يقوم مقام المؤرخ كهوميرس، او يحامي عن الاخلاق مثل دانتي، لانه لم يكن يوجد من يقوم مقامه في هذه الامور، ولكن الحال تغيرت في ايامنا، فقد توفر المؤرخون والاساتذة ولم يبق الشاعر في حاجة الى ان يؤدي دور غيره . ولكن تعال الى مشكلة الوصول بالشعر الى درجة الموسيقى فهل هذه مرحلة ممكنة؟ هل من الممكن تجريد الكلمة من معناها ؟ الحق ان هذا مستحيل، ولذلك فان

الشعر الخالص لا بد ان يستغني عن الكلمات الموضوعة ويخلق كلمات جديدة تؤدي اصواتاً فقط .

ثم ما هذا الذي يقال عن خلو القصيـدة من المعنى النثري ؟ لا شك ان القصيدة تحتوي اكثر مما يحتويه ما يساويها من النثر، ولكن الشيء الزائد يجب الا يحملنا على الاعتقاد بأنه هو حقيقة القصيدة، لان القصيدة مزيج من عناصر متعددة وتجريدها يشبه تجريد الجسم وتشريحه الى اجزاء، ليكتشف المشرّح سر الحياة فيه، فالتشريح نفسه، ولا شك، يكشف شيئاً، ولكن بعد ان يهدر الحياة .

ويجب ان نذكر ايضاً ان هناك ابياتاً من الشعر الخـالص ولكن ليست هناك قصائد . فليس يستطيع شـاعر ان يجلس وينظم شعراً خالصاً، لان الشعر نوع من معالجة الحقيقة بتنظيمها تنظيماً جديداً، وسيظل الشعر من غرس حديقة الحياة، يجمع بين قصة المجتمع والتكامل الجمالي معاً . واذا أهمل واحداً منهما فقد ركناً هاماً من مقوماته ودواعيه .

٣

مشكلة الشكل والمضمون

١ ـ المشكلة في صورة « اللفظ × المعنى »

هي من أقدم المشكلات التي رافقت الكلام عن الشعر لتمييزه عن النثر او عن العلوم ، ولتقدير قيمته وتبين تأثيره . ولا تزال حتى اليوم تشغل حيزاً واسعاً في النقد الادبي. ولكن القارىء العربي الذي يتحدث عن هـذه المشكلة كما كان يتحدث ابن قتيبة وقدامة والعسكري في حدود « اللفظ والمعنى » ، لا بد ان يكون على وعي باختلاف النقـاد المحدثين في استعمالهم لاصطلاحي : الشكل والمضمون ، او الشكل والمحتوى . فالشكل احياناً هو الجسم الخارجي والمضمون او المحتوى هو الاتجاهات الخلقية والنفسية للشاعر في العمل الفني. اما عند الناقد ولتر باتر فان الشكل هو الجزء الداخلي ، والمحتوى هو المادة الخام التي يستعملها الشاعر في التعبير . وقد حاول النقاد الالمان

ان يحلوا المشكلة فتحدثوا عن الشكل الداخلي والشكل الخارجي . ويرى ناقد آخر ان ما يميز الشعر هو الشكل لانه تركيبي ، بينما النثر تحليلي ، وان المحتوى هو الاتجاه الاجتماعي في القصيدة . ولو قلنا ان المضمون يشمل الافكار والعواطف فمعنى ذلك ان الشكل يتضمن المسائل اللغوية ، وباختبار هذه القسمة جيداً ، نجد ان المحتوى يضم عناصر من الشكل كالاحداث التي تقص في القصة . هذا ، وبعضهم يرى ان كل ما لا يؤثر في القيمة الجمالية يسمى مادة وكل ما يؤثر فيها يسمى «البناء» ، وعلى ان هذه قسمة مريحة ، فانها تميل الى جانب الشكل في تقدير العمل الفني .

ويمكن ان نقول بصفة عامة ان تفضيل الشكل على المضمون كان يمثل الاتجاه الكلاسيكي دائماً ، وان تفضيل المضمون على الشكل من خصائص النزعة الرومانطيقية . ولكنا حين ندقق في دراسة المشكلة نجد ان النقد اليوناني الذي يمثله ارسطاليس مباين للنقد الكلاسيكي الذي تمثله مدرسة الاسكندرية وهوراس وشيشرون . اما ارسطاليس فيرى ان عالم الشعر هو المظاهر الحسية ، ويمكن ان نستنتج من نقده ايمانه بالتلازم بين الصورة والهيولى اما مدرسة اللغويين الاسكندريين وهوراس وشيشرون فانهم يرون الشعر «عالماً من اللفظ» ويختلط الشعر لديهم بالخطابة ، ويفصلون بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحي الالفاظ والاشياء (res) ، او الالفاظ والمعاني في النقد عند

العرب . وحتى في عصر النهضة غلب تأثير هوراس وشيشرون على ارسطاليس واصبحت نظرتهم للشعر مقايسة له مع الخطابة والمنطق وفلسفة الاخلاق ، وقبل ان نلتفت الى هذا الاتجاه في النقد العربي لا بد ان نشير الى ان هذا النوع من النقد لا يزال موجوداً بقوة في العصر الحاضر، فالشعر عند بروكس شكل من الكلام محكي او مكتوب عماده النقل ولكنه يختلف عن العلوم في انه لا ينقل حقائق موضوعية وانما ينقل حالات ومشاعر . ويقول ناقد آخر: الشعر لغة او نوع من الكلام – لغة تعبر عن خصائص التجربة وتختلف عن غيرها في ان غيرها يشرح فوائد التجربة .

وكأنما النقد العربي تمسك باتجاه مدرسة الاسكندرية تمسكاً شديداً ، فآمن بان الشعر لفظ ومعنى ، بهذا الفصل الصارم ، وظل النقاد اذا تحدثوا عن الشعر اخضعوه لهذه القسمة . ومنذ عهد مبكر حاول ابن قتيبة ان يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية في اربعة اوجه – معتمداً الحصر المنطقي طريقاً له – فرأى ان البيت ، او المقطوعة (ولم يتعرض للقصيدة) تجيء تحت الاعتبارات التالية :

لفظ جيد × معنى جيد
لفظ جيد × معنى تافه
لفظ قاصر × معنى جيد
لفظ قاصر × معنى قاصر .

والحالة الاولى هي الحالة التي يطمح اليها الشاعر الحق ، واما الحالات الثلاث الاخرى فانها معيبة في ناحية. وأخذ النقاد بتلك النظرية التي آمن بها الجاحظ : وهي ان المعاني مطروحة في الطريق يعرفها كل احد ، وانما الفضل للصياغة ، حتى قال ابو هلال « وليس الشأن في ايراد المعاني لان المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي، والبدوي وانما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب... وليس يطلب من المعنى الا ان يكون صواباً » . وبهذه النظرة لم تفترق نظرتهم للشعر عن نظرتهم الى الخطابة الا في الوزن والقافية . وقد مر بنا قول الجرجاني ان الشعر يعتمد على الطبع والذكاء والرواية والدربة، وهو قول ابي داود في الخطابة ايضاً « رأس الخطابة وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام » . ومن تعريفاتهم للشعر « والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم واحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الالفاظ فيكون مهلهلاً دوناً » . وكل هذا يصور لك جنوحاً خالصاً نحو الشكل الخارجي، وقد نجد عندهم احياناً نصاً واضحاً على ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى، كقول ابن رشيق: « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فاذا سلم المعنى واختل

بعض اللفظ ، كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ... وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك اوفر حظ .....» وقد ميّز ابن رشيق الشعراء في شعرهم بقوله: ان منهم من يحرص على اللفظ ويؤثره على المعنى ، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته، ثم قال : واكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى .

وقد ظلت هذه التفرقة قائمة الى أن جاء عبد القاهر بنظريته في « النظم » . ومدار أمر النظم عنده على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها ان تكون فيه ، فاذا استطعت ان تكشف عن السر في مظاهر التركيب من تنكير واضافة وعطف بالفاء وفصل ووصل ... الخ فانك تكشف عن المزية الصحيحة للبيت من الشعر ، ولذلك مضى عبد القاهر يتحدث عن مميزات الامور النحوية في مواضع مختلفة من الكلام . والمهم في نظرية عبد القاهر انه نزع الميزة عن اللفظة في التأثير كلفظة مستقلة ، وانكر تقسيمات ابن قتيبة لما حسن لفظه ومعناه وما حسن لفظه دون معناه ... وقال ان المعنى هو الغرض ، وان النسق الذي يوضع فيه هو الصورة، والنقاد ينسبون للفظ ما للصورة من مزية ، خطأ منهم وتمادياً في الخطأ . وارتفع شأن المعنى عند عبد القاهر حتى قال في الرد على اشياع اللفظ « انك لو قلت لهم انه لا يتأتى للناظم نظمه الا بالفكر والروية فاذا جعلتم النظم في الالفاظ لزمكم من ذلك ان تجعلوا فكر الانسان

اذا هو فكر في نظم الكلام ، فكراً في الالفاظ التي يريد ان ينطق بها دون المعاني ، لم يبالوا ان يرتكبوا ذلك ... وليت شعري هل كانت الالفاظ الا من اجل المعاني ، وهل هي الا خدم لها ومصرفة على حكمها، اوليست هي سمات لها واوضاعاً قد وضعت لتدل عليها ؟ »

٢– الشكل العضوي

وعلى يد الرومانطيقيين اتجه القول الى ان الشكل شيء عضوي « Organic » وانه صادر من التجربة الحدسية للفنان ، فليس هو الشيء الخارجي من العمل الفني وانما هو تابع لجوهر ذلك العمل ، وهو ملازم للوضع العاطفي عند الفنان متحد معه وليس قالباً جاهزاً يصب فيه المحتوى ، وهذا الرأي هو الذي اتخذه كولردج اساساً لفكرته في الخيال – او القوة الخالقة – وفي الشكل الفني ، معتمداً في ذلك على ما جنح اليه شلنج الذي قال بوجود شيئين هما الشكل والجوهر، وقد يتأذى الجوهر لو كان الشكل مفروضاً عليه من الخارج، وانما الحق ان الشكل يفيض عنه ويتجسم من داخله. وكان شلنج يتصور ان هناك عملية صراع ، فالجوهر يريد ان يتمدد وينطلق فيأتي الشكل بقسوة ويضع حدوداً للامحدود ، ووظيفة الشكل في هذا المقام اصيلة ضرورية لان اللامحدود لا يمكن ابرازه دون حدود ولا بد من هذه القوة في الشكل من اجل ذلك . وكأن المتحدثين عن

النمو العضوي كانوا يضعون مثال الشجرة دائماً نصب اعينهم ، فنموها تدريجي ولكنه يجمع بين الشكل والمضمون في وحدة واحدة غير منفصلة ، وعلى هذا يمكن ان يقال ان هناك نوعين من الشكل :

(١) الشكل العضوي ، وهذا يتم عندما تتوفر للعمل الفني قوانينه الذاتية ويمتزج المضمون والهيكل العام في وحدة عضوية حيوية .

(٢) الشكل المجرد وهو الذي يفقد فيه الشاعر الالتفات الى الناحية الدينامية المضمونة في العمل الفني ، ويقصد الى المزاوجة بين المضمون وهيكل سبق تصميمه .

والاول يمثل الاتجاه الرومانطيقي، اما الثاني، وهو قائم على اتصال ميكانيكي بين الهيكل والمحتوى ، فيمثل الاتجاه الكلاسيكي .

والمذهب العضوي في النظرة الى العمل الفني لا يزال متنازعاً بين المدارس المختلفة ، وكل مذهب يدعي اصحابه ان الشعر يجب ان يكون عضوياً ، وفي ذلك يستوي الرومانطيقيون واصحاب مذهب الشعر للشعر واصحاب الواقعية الحديثة ، والفرق بينهم ان الرومانطيقيين يميلون الى المضمون عامة ، وان اصحاب الشعر للشعر يميلون الى الشكل الخارجي - بوجه عام - ويرون المضمون تابعاً له ؛ اما اصحاب الواقعية الحديثة ، فانهم يقدرون الشكل ويتحكمون الى جانب ذلك في طبيعة المضمون

نفسه، ولكن كل هذه المدارس تتفق في شيء واحد وهو انه لا يجوز الفصل بين الشكل والمضمون .

٣ — الشكل عند اصحاب مبدإ الشعر للشعر

ان في مبدإ الشعر للشعر تحيزاً واضحاً نحو الشكل واهمالاً للمحتوى حتى لتجد من يصف هذا المذهب بانه لا يهتم بما يقوله الشاعر ما دام يقوله بطريقة جيدة. ليس المهم في الشعر لِمَ ؟ بل المهم هو : كيف ؟ اما المادة فلا تؤثر كثيراً في بناء الشعر .

ويرد انصار هذا الشعر بقولهم : ان الخطأ هنا واقع في عدم التفرقة بين شيئين هما الموضوع والمادة . فلو اخذنا قصيدة « القبرة » لشللي وسألنا انفسنا : ما موضوع القصيدة ؟ لتبين لنا ان الموضوع ليس هو مادة القصيدة ، وانما هو شيء خارج عنها . ولذلك ليس من حقنا ان نعطي الموضوع قيمة شعرية في القصيدة والا كان علينا ان نحكم ابتداء : اي الموضوعات ألبق من غيرها بالشعر ؟ اما مادة القصيدة او المحتوى فيها فشيء آخر غير الموضوع ، فالقصة والشخصيات والعواطف كل هذه يمكن ان تسمى مادة القصيدة، ولكن الذين يتجادلون في هذه الناحية يخلطون بين المادة والموضوع فيقعون في الخطأ .

ويرى اصحاب هذه المدرسة من العبث أن نسأل أين هي

القيمة الحقيقية للشعر أهي في المحتوى ام في الشكل لان الاثنين متلاحمان لا ينفصلان . حقاً اننا بعد ان نقرأ قصيدة ننتزع منها محتوى او شكلاً ونتركه يستأثر باهتمامنا ، ولكن هذا المحتوى موجود في عقولنا لا في القصيدة . ويجب ان يفهم قارىء الشعر ان التجانس بين المحتوى والشكل ليس من قبيل المصادفة ، وانما هو جوهر الشعر – ما دام شعراً – وفي الشعر الخالص تنمو القصيدة بين يدي صاحبها بالجسم والروح حتى تتم خلقاً سوياً .

ويقال لاصحاب هذا الرأي ان اصحاب الشعر الخالص قد حددوا – عملياً – الموضوعات الصالحة للشعر ، فاذا كان شعر مالارميه وفاليري من هذا النوع فمعنى ذلك ان الشعر باتجاهه نحو « الخلوص » لم يعد يستطيع ان يضم كل انواع الموضوعات .

٤ – الشكليون والقيمة الشعرية

أوضح الشكليين منهجاً هم الشكليون الروس الذين اعترضوا ايضاً على الفصل بين الشكل والمضمون ؛ وهؤلاء قد وجهوا همتهم الى دراسة العمل الفني نفسه ، ولهم آراء في تفسير النغمات واعادة النظر في الاوزان ، واصطلاحات خاصة في النقد ، ولكن ما يهمنا هنا هو كيف يكون تقدير الشعر في نظرهم

على اساس الشكل او ذلك الجزء الذي يتضمن قيمة جمالية .

والمقياس الذي يبنون عليه احكامهم يعتمد على شيئين هما : الجدة والمفاجأة. اما المعاد المكرور المردّد الذي خمّ في الادب فان تجاوبنا معه ضحل ضعيف تافه . ولا يمكننا ان نتحقق من وقع الكلمة وما توحي به ، او ما ترمز اليه ، الا اذا وضعت وضعاً جديداً لافتاً . ويقول فكتور شكلوفسكي في حديثه عن الشعر : ان من واجب الشاعر ان يخلقه جديداً ، وان يخلقه غريباً . وهذا المبدأ قديم يرجع الى عهد الرومانطيقية منذ كولردج ووردزورث، فالاول كان يريد ان يتألف المتأبد النائي، والثاني كان يهوى ان (يغرّب) المألوف المعروف . ولكن الى اي درجة يمكن ان نطبق مبدأي الجدة والمفاجأة – او الاستغراب – في الشعر ؟ اذا نظرنا الى تطبيق الشكليين الروس للمبدإ حكمنا ان الامر نسبي . يقول موكاروفسكي « ليس هناك معيار جمالي (ثابت) لان من خصائص المعيار الجمالي ان لا يكون ثابتاً، اذ لا يبقى اي اسلوب شعري طريفاً مستغرباً ابد الدهر » ولذلك يرى هذا الناقد ان العمل الفني يفقد مهمته الجمالية ثم يستعيدها بعد ان تزول الالفة، ومع الزمن يعود بعض الشعراء غرباء، ويبقى بعضهم مألوفاً .

٥ – نظرة الواقعية الحديثة الى الشكل والمضمون

تنتقد الواقعية الحديثة التطرف نحو الشكل بحيث يصبح بعض التزويق الجمالي غطاء يستر مـــا هو فارغ خاو لا جدوى وراءه . ولا يمكن ان ينهض شكل بمثل هذا المحتوى. وتنكر الواقعية عبادة الشكل ورفعه الى درجة مثالية، وترى ان الشكل لا يتحقق دون المحتوى ، كما ان البشرة لا توجد بعد ذهـــاب الانسان ، ويرى اصحاب هذا المذهب ان تقديس الشكل من خصـائص الادب البورجوازي الذي يتخذ الشكل مخـدراً ، سواء في الشعر او في الافلام الساقطة التي تنتجها هوليوود .

وعند هذا الحد يحق لنا ان نسأل انفسنا كيف يواجه النقد اليوم – في العـالم العربي – مشكلة الشكل والمضمون ؟ وفي جواب ذلك ارى ان التعبد للشكل لا يزال هو المظهر الاكبر للنقد ، وان ما نلمحه من تركيز الاهتمام بالشكل والمضمون في وحدة عضوية لا يزال صغيراً ضعيف النمو. بل ان الآخذين بهذا المبـدإ في عالمنا العربي اليوم لا يزالون ينظرون الى الآثار الادبية – وخاصة الحديثة منها – نظرة المطفل الى ابنها القبيح، تحبه على الرغم من قبح شكله . فهم قـد تطرفوا نحو التنويه بالمضامين الصحيحة – ان صح الوصف – متغاضين كثيراً عن رداءة الشكل . وبعضهم عاجز عن مواجهة العمل الفني نفسه

بالنقد المباشر ، صارف كل طاقته في المقاييس العامة . ولكن: بأي درجة يكون التلازم والتضامن بين المحتوى والشكل ؟ وهل من حكم في هذا غير الذوق ؟ وهل من الطبيعي ان يتبنى النقد الآثار الكسيحة ما دامت نية اصحابها حسنة ، موجهة لخير الجماعة ؟ وعند هذا الحد ما الخط الفاصل بين الفن والدعاية؟ هذه اسئلة لا يزال النقد لدينا - حتى في ثورته على الشكلية - عاجزاً عن ان يفي بها .

القسم الثالث

فصل في نقد الشعر

في نقد الشعر

١ – لمَ يكتب هذا الفصل ؟

خطونا مع القارىء في الفصول السابقة خطوتين ، بيّنا في الاولى صراع المذاهب الشعرية وشيئاً من حدودها، ثم بيّنا في الخطوة الثانية اسساً ثلاثة للاختلاف بين تلك المذاهب . وربما كان القارىء يتوقع بعد ذلك ان نحدثه عن كثير مما يتصل بالشعر ، فنورد له الآراء التي تقال عن طبيعة الشعر ، وعن مدى صلته بالفنون وعلاقته بالفلسفة ، واركانه الهامة وما الى ذلك مما يشغل اذهان المتعلقين بهذا الفن ، غير ان هذه الموضوعات تخرجنا عما ارتضيناه لهذا الكتاب من حدود ، كما اننا نؤثر ان نجعل من هذه الدراسة صورة عضوية نامية متدرجة ، ولذلك كتب هذا الفصل لينقل القارىء الى العمل الشعري نفسه ويقربه اليه ويقحمه في نقده. وبهذا الاتجاه نكون قد وضحنا كثيراً مما اضطررنا من قبل الى اجماله : فقد يكون

القارىء توقف عند معنى النمو العضوي في البناء الشعري، او عند الاسطورة والحلم والصورة ، ومن اجل ذلك سنجعل من هذا الفصل مجالاً لتوضيح هذه الامور وغيرها ، توضيحاً مشفوعاً بالامثلة ، وسنختار فيما نختاره امثلة من الادب العربي، بعد ان طال ابتعاد القارىء عنه ، ووقع في ظنه ان كثيراً من الآراء السابقة ربما لم تنجح الا في عالم الادب الغربي وحده.

٢ – ما اشهر المذاهب النقدية المعاصرة ؟

واذا استثنينا مذهب الواقعية الحديثة وتطلعنا الى النقد المعاصر في الغرب وجدناه في اكثره يدور حول اللفظة وتطورها او حول ما سأسميه «الطبيعة السمانتية» (Semantic) للفظة ، مستعيراً هذا الاصطلاح للايجاز . وفي هذا الميدان النقدي يمكن ان نميز اتجاهين متقاربين :

الاتجاه الاول : واهم النقاد الذين يمثلونه هم :

رتشاردز	I. A. Richards
امبسون	William Empson
نايت	Wilson Knight
رانسوم	John Crowe Ransom
بلاكمور	R. P. Blackmur
تيت	Allen Tate

بروكس	Cleanth Brooks
وارن	Robert Penn Warren

وانما نذكر هذه الكثرة من الاسماء ليكون القارىء العربي على معرفة باتجاه واحد او آخر من هؤلاء النقاد، اذا ما قرأ لهم شيئاً من النقد .

وهؤلاء النقاد واتباعهم يعالجون الشعر بطريقة سلبية اي انهم في حكمهم على الشعر يتناولون اللغة الشعرية ويقارنونها بلغة اخرى غير شعرية، كلغة العلوم والنثر العقلي وما شاكل، ثم يستخلصون من هذه المقارنة الخصائص التي تميز الشعر . وقلما يتجاوز كلامهم احد شيئين : الاول طبيعة الرموز التي تنقل المعاني، والثاني طبيعة المعاني المنقولة والتي يتميز بها الشعر من العلم او من النثر .

وقد توصل اصحاب هذا المذهب الى ان اللفظة في الشعر تختلف عنها في الاساليب النثرية والتقريرية، لانها في الشعر تكون مثيرة لحالة او موقف او شعور، وان الوضوح ليس من جوهر الكلام الشعري ، وان الرموز الشعرية لا تترجم لان المعنى متعلق بالرمز الذي اختاره الشاعر . وهم يرون ان التعبير الشعري تركيبي يقوم بالتأليف بين المتباعدات والمتناقضات، وان التعبير النثري تحليلي يلتزم قواعد النحو والقضايا المنطقية . وعلى هذا تجيء معاني الالفاظ في الشعر خاضعة للقرينة، اما في العلم فان معانيها ثابتة دقيقة ، وتنشأ المعاني الشعرية من الصراع بين

الاحتمالات المنطقية وبين ما هو غير منطقي ، ومن كل ذلك نجد ان الشعر الحيائي لا يقرر المعـاني ولا يجزم في امرهـا ، وانما يطرحها امـام المتلقي في صور ومجـازات ورموز وشخوص ومواقف.

واكبر مشكلة تعترض اصحاب هذا المذهب هي : ما هو نوع الوحدة والمبنى الذي يرمي الشعر الى تحقيقه ؟ وقد اجـاب النقاد عن هذا السؤال اجابات متعددة لا تخرج في مدلولهـا عن احد هذين الغرضين :

(أ) ان الوحدة في القصيدة لا بد ان تكون وحدة مغزى او موضوع يستكشفه الناقد اثناء تحليله للنزعة الغـالبة على القصيدة ، ويخضع له جميع ما فيها من عناصر . فالرابطة التي تضم اجزاء القصيدة الاصيلة لا يمكن ان توضع في جملة او توصف بالتجريـد لان وحدة القصيدة الجيدة وحدة عضوية . وعلى هذا لا نستطيع ان نستكشف بناء القصيـدة الا بعد ان نختبر اجزاءها ونفحص مـا بين تلك الاجزاء من علاقـات وتداخل ، واذن فلا بد للنـاقد من ان يتحدث عما تتضمنه من المعاني والرموز ومن السخرية والتشبيه ومـا جرى مجرى هـذه الامور ، ومن تقدير هذه الاجزاء يتم تقـدير القصيدة الكلية .

(ب) ان ننظر الى القصيدة على انها نوع واحـد متجانس الاجزاء ، ولذلك فمن المفيد في هذه الطريقة ان نقسم القصائـد

الى مسرحية وقصصية وغنائية وهجائية ، فان هذه القسمة تعيننا على استكشاف النموذج العام : أهو سردي ام وصفي ام قائم على التكرار . ويقولون اننا من هذا نصل الى فهم البناء الاساسي للقصيدة . ولكن هنا يحق لنا ان نسأل ما البناء الاساسي للقصيدة ؟ ولنورد اجابة واحدة على هذا السؤال - وتلك هي رأي بروكس الذي يرى ان بناء احسن القصائد هو بناء « تناقض » ، فان مواد القصيدة يقوم بينها التوتر والمقاومة والصراع ، واحسن بناء هو ما بلغ بهذه المواد المتنافرة الى درجة التوازن . ولعل هذا الكلام يذكرنا بتعريف كولردج للخيال بأنه القوة التي تحسن التوفيق بين المتنافرات والمتناقضات. ويؤكد وارن هذا الرأي حين يقول : ان القصيدة الجيدة لا بد ان تحتوي عنصر « التنافر » او « المقاومة » بين اجزائها.

الاتجاه الثاني : ويمثله من النقاد والدارسين :

بودكين	Maud Bodkin
بيرك	Kenneth Burke
ولسون	Edmund Wilson
ترلنج	Lionel Trilling
تشيز	Richard Chase
فرجسون	Francis Fergusson
فراي	Northrop Frye

واصحاب هذا الاتجاه لا يزالون يعلقون اهمية كبيرة على

التمييز بين الشعر والامور المنطقية العلمية ، غير انهم لا يلجأون الى المقارنات السلبية التي يسير عليها اصحاب الاتجاه الاول .

وهؤلاء ايضاً يهتمون بالطبيعة السمانتية للفظة ، ولكنهم يعتمدون تصوير الشعر للأفكار والدوافع والمعاني .

وبينما يبني الاولون الشعر، نرى هؤلاء يحلونه ويفسرونه مستعملين في دراساتهم اصطلاحات ترمز الى التجارب البدائية والاساسية في حياة الكائن البشري .

ولا ريب في ان المقدمات التي يعتمد عليها هذا الفريق من النقاد ليست من وضعهم وانما هي مستمدة من حقلين : حقل الانثروبولوجيا الحضارية ومن اهم رجاله فريزر ودركهايم وراجلان ، وحقل الدراسات النفسية الفردية وابطاله هم فرويد ويونج وأدلر. وانما يختلف النقاد فيما بينهم اختلافات جزئية لان بعضهم متأثر بعلماء الانثروبولوجيا اكثر من تأثره بعلم النفس او العكس . غير انهم متفقون على ان الشعر لغة رمزية - اي رموز - تتصل في طبيعتها بالاحلام والنفسية البدائية والقصص الشعبية والمعجزات والشعائر والاساطير . ويعرّفون اللغة الرمزية بانها نوع من النشاط او الفعالية الانسانية ، تنساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والافكار -فردية كانت او جماعية- وتبدو في الظاهر كأنها تجارب حسية او احداث من احداث العالم الخارجي ، وتختلف هذه اللغة عن كل لغة نستعملها في العلوم او في لغة التخاطب ، بل ليست هي الا اللغة الطبيعية للجنس

البشري - اللغة التي هي حظ مشاع بين البدائي والمتحضر . وهي مغمضة مبهمة اذا نظرنا اليها من الخارج، ولا نستطيع ان نفهمها الا اذا تعمقنا ما تحت القشرة الظاهرية وتفرسنا في حقيقة التجارب الانسانية التي جرى التعبير عنها .

وبحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامة هي المعاني المختبئة وبالكشف عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر . ذلك لان الذي يتكلم بالصور البدائية - فيما يقول يونج - انما يتكلم بألف لسان ، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، ويضعها في مستوى ما هو أبدي خالد ، ويجعل ما يبدو انه تعبير فردي تعبيراً جماعياً - وذلك هو سر الفن المؤثر ، وتلك هي المقدرة الصحيحة لقوة الخلق والابداع، اعني ان تبعث الحياة في « الانموذج » Archetype . ولذلك لا بد من ان يرتبط الشعر بالاسطورة فهي الرمز الذي يتجسد البشرية، وكلما قطع صلته بها اصبح ضحلاً فقيراً. ومهمة النقد ان يقرأ اللغة الرمزية اي ان يفسر تلك الصلة بعد ان يستعين بدراسة الاساطير والشعائر والحكايات الشعبية . وللناقد ان يختار من الكشوف النفسية ما يساعده دون ان يقيد نفسه بمذهب معين .

وقد كانت الظاهرة التي لابست هذا المذهب هي ان يحكم الناقد على القصيدة بما اوحته في نفسه او يفترض معنى لها، بالغوص في داخل الصور . فبناء القصيدة كبناء الحلم - هكذا علمنا النفسيون - وهو بناء ذو وجهين: ظاهر وباطن، ومهمة الناقد

ان يحول انتباهنا عن السطح الظاهري ويتخلل الاعماق الى ما وراءه – ولا بأس ان يستكشف اموراً لم تخطر للشاعر على بال. ولا يكفي ان يدرس الناقد القصيدة، فان قصور وسائله يعجزه عن كشف حقيقتها الداخلية، بل لا بد له من ان يرجع الى النظريات الانثروبولوجية والسيكولوجية، ولا بد له من ان يفهم ما يقوله فرويد عن عقدة اوديب او ما يقوله يونج عن نظرية التقدم والتراجع، ولا بد ان يقرأ ما كتبه فريزر عن طقوس الخصب واسطورة ادونيس وقتل الملك الاله عند البدائيين .

٣ – كيف ننقد ؟

أصبحنا الآن في موقف حرج ، فليس النقد عملاً سهلاً ، ولكن دعني اشترك والقارىء في التصرف بهذا العبء الجديد ، ولنتصور انفسنا نقاداً من الفريق الاول الذي يرى القصيدة مبنى سمانتياً يتألف من مجموعة من المعاني او المسائل ، ولنتناول قصيدة المتنبي التي مطلعها :

لياليَّ بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

ولنتحدث فيها عن النغمة وطبيعة التقرير والصور والحكاية وما أشبه ذلك فماذا يمكن ان نقول؟ لن نستطيع في هذا المجال المحدود ان نقول كل شيء او ان نهتم بكل الجزئيات ، ولكنا سنلحظ ، بعد ان ننعم النظر في القصيدة، كيف ان النغمة

العامة التي لم تتغير قد خدمت الحزن الغزلي ، والحركة الوصفية ، والتهكم الساخر ، والفخر بالنفس ، وربما سألنا انفسنا هنا هل كانت تلك النغمة وافية بكل هذه الاغراض ؟ وقد نعجز عن الجواب ولكن يكفي اننا نسجل هذا الملحظ ، فاذا اجتمع لدينا في مواقف عدة، وفي قصائد اخرى امثلة كثيرة منه، فقد تكون الاجابة عندئذ اسهل . وسنلمح طريقة المتنبي في التصوير فنجمع من القصيدة صورها – فنرى المتنبي اولاً يشرق بالماء لانه يتذكر ماء يحل به اهل الحبيب :

وما شرقي بالماء الا تذكراً　　　لماء به أهل الحبيب نزول

ثم نرى صورته وقد لقي الليل قتيلاً بدرب القلة، والفجر قد طلع :

لقيت بدرب القلة الفجر لقية　　　شفت كبدي والليل فيه قتيل

ثم كيف يتصور الخيل اسهماً، وسيف الدولة يرمي بها، وبعد ان رسم لها هذه الصورة عاد فشبهها والرماح في ايدي فرسانها بالعقارب التي شالت أذنابها ، وهكذا نستمر في النظر الى الصور لعلنا نصل منها الى نتيجة نفاجىء بها القراء . وقد نعجز عن ان نجد خيطاً يربط بين هذه الصور ، ولكن لن يفوتنا شغف المتنبي بالصورة ، شغفاً يخرجه في كثير من الاحيان الى التمحل في سبيل الاغراب والمفاجأة ، واذا وقعنا على اصطلاح

التمحل هذا حاولنا ان نفسر به كثيراً من هذه الصور التي تبدو لنا مضحكة في مثل قوله :

أغركم طول الجيوش وعرضها علي شروب للجيوش اكول
اذا لم تكن لليث الا فريسة غذاه، ولم ينفعك انك فيل
اذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول

وقد نلمح ان هذه الصور لم تكن مضحكة يومئذ وانما كل ما هنالك ان الذوق قد تغير ، وهذا باب جديد ندخل منه الى القصيدة ونحاول ان نرى فيها ما هي هذه الامور التي لم تبق ملائمة للذوق الحديث ، - كهذا التصوير المخالف للطبيعة الانسانية كما نفهمها اليوم في حدود الواقع :

وفي كل نفس ما خلاه ملالة وفي كل سيف ما خلاه فلول

او ذلك التعظيم المغرق للفرد ونسبة كل شيء اليه ، او ذلك التلذذ الوحشي بمناظر السبايا اللواتي ينتحبن، كأن جيوبهن اللواتي شققنها اصبحت في اتساعها ذيولاً ، وربما لم يعجبنا كثير من المبادىء الخلقية، وان كنا نعجب بالصورة في قوله :

وكرّت فمرت في دماء ملطية ملطية ام للبنين ثكول

واذا تناولنا طريقة المتنبي في الحكاية والسرد ، استكشفنا أن موهبته الشعرية قد هدته الى شيء لو سها عنه لجاءت قصيدته خلواً من كل ميزة ، فهو لم يجعلها مدحاً مباشراً، وانما القى فيها

العبء على الخيل ، وميزها بالقول ، فاطمأن الى ما يرسمه من حركة عنيفة، وقد اطال في هذه الناحية اطالة تخيل الينا انه تعمد عدم الوقوف في وجه ممدوحه مباشرة ليكيل له من الثناء ما يشعرنا بسيطرة التملق على نفسه . وحين تعلق خواطرنا بأن القصيدة في معظمها صورة لحركة الخيل ، نسأل انفسنا هل كان المتنبي في هذه القصيدة يحس بشيء من النفور والابتعاد عن تصوير الممدوح ؟ ثم اذا رأينا كثرة ما يعدده من اماكن ومواقع على طول الطريق تساءلنا ايضاً هل المتنبي مؤرخ حتى يعنى بكل هذه الدقائق والى اي درجة اثرت هذه الناحية في قصيدته . ولمَ انهى قصيدته بالفخر ؟ هل كان يشعر بأنه في القصيدة قد حطم شخصيته امام الممدوح وامجاده، وتضاءل ازاءه فأراد ان يستنقذ نفسه مما احست به من ضعف ؟ وقد نختلف كثيراً في الاجابة على هذه الاسئلة ولكنا نكون قد عرفنا شيئاً عنها في نغماتها وصورها وطريقة بنائها العام .

وقد نتعمق القصيدة بعض الشيء مستهدين بناقد سبقنا الى هذا التعمق، وفي هذا الموقف تجدنا نرحب بهذه اللفتة التي اثارها الدكتور طه حسين عن القصيدة حين قال وهو يتحدث عن المقدمة الغزلية في القصيدة : « ولكني أرى في نفس المتنبي شيئاً آخر غير هذا التأنق الفني والترفق الذي يعمد اليه الشعراء ، فيها حزن دفين يصدر احياناً عن نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئاً أو لم تكد تدرك منها شيئاً ، ويصدر احياناً اخرى عن حال

هذه الامة الاسلامية التي تبلي فتحسن البلاء، وتجاهد فتحسن الجهاد، ولكنها حيث هي لا تتقدم خطوة ولعلها تتأخر خطوات ... حياة متشابهة كحياة المسلمين وكحياة الامير، واذن فهذه الليالي المتشابهة في الطول المتشابهة في انها تبدي له البدر الذي لا يريده وتخفي عليه البدر الآخر الذي يهواه كل الهوى، ويطمح اليه كل الطموح، ولا يجد اليه مع ذلك سبيلاً، هذه الليالي المتشابهة التي مضت وثقلت عليه لتشابهها : لمَ لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التي تمضي وتثقل بتشابهها ؟ لمَ لا يكون هذا البدر شيئاً آخر غير هذه الفتاة الاعرابية التي تحميها الأسنة والرماح ؟ لمَ لا يكون البدر رمزاً لهذه الآمال النائية وهذه الهموم البعيدة التي تاقت اليها نفس الشاعر منذ احس الحياة وقدّر هذا النشاط ؟ »

اما الابيات التي يتحدث عنها الدكتور طه فهي هذه :

لياليَّ بعد الظاعنين شكول ... طوال وليل العاشقين طويل
يُبنَّ لي البدر الذي لا اريده ... ويخفين بدراً ما اليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ... ولكنني للنائبات حمول
وان رحيلاً واحداً حال بيننا ... وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
اذا كان شم الروح ادنى اليكم ... فلا برحتني روضة وقبول
وما شرقي بالماء الا تذكراً ... لماء به أهل الحبيب نزول
يحرّمه لمع الأسنة فوقه ... فليس لظمآن اليه وصول

والذي يتفق ومنهجنا في هذا النقد ، ونحن ما نزال ننتحل طريقة الفريق الاول من النقاد المعاصرين ، ان الدكتور طه لم يكتف بالوقوف على السطح ولم يرض بالغزل على حاله المألوفة بل جعله تعبيراً عن نفسية الشاعر التي خابت آمالها ، واتخذه رمزاً الى شيء اعمق من ظاهره ، وكان يعبر عن هذه الطريقة التي ننتحلها حين قال « وما يعنيني ان يكون المتنبي قد اراد هذا أو لم يرده » .

وليس معنى هذا اننا نضع الدكتور طه في هذا الفريق من النقاد ، في كل نقد كتبه ، فانه في اغلب احواله لا يتعمد هذا التفسير ويكتفي بالتذوق الظاهري والاستعراض الخارجي ، ويبعد عن القصيدة ليتذوقها بينا نحن نقترب منها كثيراً حتى نتمكن من رؤيتها . ولعل ما يلفت النظر هذا الاسلوب الذي عالج به الدكتور الابيات السابقة ، وهو اسلوب قائم على الاستفهام ، مشوب بالخطابية ؛ واذا كنا نريد ان نقنع الناس بطريقتنا هذه ، او نخيل اليهم انهم اقتنعوا بآرائنا ، فلا بد لنا احياناً من هذه الخطابية ولا بد لنا من بعض التزويق البياني ، حتى يحس القارىء في النهاية بالخجل من شكوكه ، ويستنير ذهنه بشيء من الرضى والقبول ، ونحن لا نطمع في هذه الطريقة بأكثر من ذلك ، لاننا نعتقد ان ما نقوله لن يؤخذ بالتسليم المطلق او بالرضى السريع . وسنقول دائماً هذا ما نراه ولا يهمنا ان يكون الشاعر قصد ذلك او لم يقصده .

غير اننا قد لا نقف عند حد ما وصل اليه الدكتور طه حسين ايضاً ، بل نتعمق القصيدة خطوة اخرى او خطوتين ، فنقول للقراء : انظروا كيف يصور المتنبي في الغزل السابق عجزه عن بلوغ المحبوبة وخوفه من اهلها ثم كيف يصور في جانب المدح والوصف منها قدرة سيف الدولة ، فالقصيدة تمثل جانبي المقارنة المتألمة بين العجز والقدرة كما تمثل سلسلة من صور الخوف المتتابعة : خوف المتنبي من اهل الحبيبة - خوف الفرات من الخيول المندفعة - خوف الدمستق - وهنا يكون المتنبي قد بلغ الذروة في التصوير حين مزج بين تصوير الخوف والسخرية منه - فاذا تمثلنا القصيدة جسماً كاملاً وجدنا كيف تتذبذب تحت وقع الرعب ، ومن هذا الخوف المستفيض اضطر الشاعر ان يحقق ذاته في آخر القصيدة بعد ان شكا العجز في اولها ، فافتخر بنفسه ليجعل له وجوداً عملياً ازاء سيف الدولة. وعندئذ تأخذ القصيدة في انفسنا اتجاهاً موحداً ولا تظل كما نراها من الخارج موضوعات متقطعة ، يحتال الشاعر لربطها ، او يتركها دون ربط . وقد نمضي في الكشف عن اشياء أخر ، ولكن حسبنا هذا الذي قلناه في هذا المقام .

ونحن هنا قد حاولنا شيئاً ولكننا لم نتعمق القصيدة تعمقاً شديداً لا لعجز فينا عن ذلك، بل لان وسائلنا لم تسعفنا بأكثر مما حصلنا عليه . ولكن دارساً تتبع هذه الطريقة نفسها في دراسة رواية ماكبث ، فجمع الصور التي تتعلق بأمور الثياب

والصور التي تتصل بالطفولة ثم وجد في هذين النوعين من الصور سر الرمز في الرواية ، ورأى كل المسرحية صراعاً بين العقلية الواقعية في حياة ماكبث ، وبين القوى غير العقلية التي لم يحسب لها حساباً كبيراً وهو يحاول والليدي ماكبث انتزاع « المستقبل » والاستئثار به من اجل ذاتيهما .

ولكن كيف يكون موقفنا لو انتحلنا موقف الفريق الثاني من النقاد ؟

سنقرأ القصيدة فنجد ان تعبيراتها وصورها تثير في انفسنا شيئاً بعيد الغور ، وعندئذ نتقدم للكشف عن هذا الشيء مستعنيين بما يقوله علماء الانثروبولوجيا الحضارية وعلماء التحليل النفسي . وسيكون في مقدمة العلماء الذين نعتمد اقوالهم فريزر وفرويد ويونج . وسنستمد من كشوفهم ما يعيننا على كشف معان اعمق مما نراه في ظاهر القصيدة اي اننا سنلجأ الى الاساطير البدائية والشعائر وعمل اللاشعور . وسنذكر دائماً ان القصيدة مزيج من المعاني الفردية والجماعية .

ولنبدأ بالصورة قبل ان نبدأ بالقصيدة في سبيل التمثيل وسهولة التناول . وليعذرنا القارىء موقتاً اذا نحن آثرنا بعض الصور القرآنية، فذكرناه بصورة الحرث والزرع واقترانها في حياة الامم السامية — وربما غير السامية — بالتناسل، وسألناه ان يقف بعض الشيء عند الاكثار من ذكر صور الماء ونمو النبات وفنائه في تمثيل حال الحياة ، وطلبنا اليه ان يتمثل بنفسه هذه

صور ، ثم صارحناه بانها صور تجد استجابة جماعية لا فردية فحسب ، وانها لا بد ان تكون متصلة ببدائية الحياة في بعض حالاتها . ولعلنا نذكر له قوله تعالى « والصبح اذا تنفس » ثم نتركه ليتصور علاقة النفس بالنَفَس ، اي علاقة الحياة بالريح والهواء في الاساطير القديمة وفي معارف البدائيين ، وكيف تكون يقظة الحياة مصورة في هذا التعبير ابلغ تصوير ، مع رقة بالغة توحيها اللفظة في نقل هذا البعث الجديد ، او ولادة الصبح .

ونتدرج بالقارىء من هذه الصور التي تجد استجابة جماعية الى مرحلة اخرى ، فنقول له ما بالك لا تقف عند شاعر يكاد يكون منسياً اسمه ذو الرمة ، وتقرأ شيئاً من شعره دون ان تصدك عنه صعوبة اللفظ وبداوة الصور ؟ ان النقد يحتاج كثيراً من المثابرة والصبر ودوام النظر ، فان استطعت ان تلمح شيئاً مما قد وقفنا عليه فلا بد ان تلمح احساساً خاصاً عند ذي الرمة بتغير الفصول على مدار العام ، استمع اليه يقول في تصوير الجفاف :

حتى اذا معمعانُ الصيف هب له   بأجّة نشّ عنها الماء والرطب
وصوّح البقل نآج تجيء به   هيف يمانية في مرها نكب

وإنا لنرجو الا تضيق بصعوبة اللفظ هنا فمعمعان الصيف شدة الحر ؛ والاجة الشدة ؛ والنآج الريح الشديدة ؛ والهيف الريح الحارة ، اما النكب في مرورها فمعناه الانحراف ، ومن

هذا يتبين لك ان الشاعر معنيٌّ بوصف اشتداد الحر في الصيف ، اشتداداً نش بسببه الماء وفقد الكلأ ما فيه من حيوية فذبل ويبس ، لان نآجاً اي ريحاً يمانية ملتوية في اتجاهها قد ايبسته . انه لم ينس في هذا التصوير ان يستعمل الفاظاً تحس دلالتها في جرسها قبل ان تفهم معناها، ولكن ليس هذا هو ما يهمنا هنا، انما الذي يهمنا كيف تنقل هذه الصور الصراع بين الريح والنبات، وكيف تشتد الحياة في جانب فيقابلها الموت من جانب آخر ، ولن يتيح لنا المقام ايراد امثلة اخرى من احساس ذي الرمة بصراع المظاهر الطبيعية في تغير الفصول، ولكن القارىء بعد ان يرجع الى ديوانه سيجد هذا اللون من التصوير كثيراً وافراً ، وعندئذ نحيله في هذا الموضوع الى فريزر ، ليدرس فيه ما يقوله هذا العالم عن استجابة الانسان لتتابع الفصول ، وما يتحدث فيه عن موت الارض ثم اخصابها وما يتراوح بين دنيا الاكتمال في النمو ودنيا الفناء ، وسيحس ازاء صور ذي الرمة انه يعبر عما هو اعمق من منظر خارجي يتلذذ الشاعر برسمه ، لانه يستجمع في هذه الصور عالم البدائية القابع في اللاوعي الجماعي .

وقد يعسر علينا ان ندرس قصيدة كاملة لذي الرمة على هذا النحو لطولها اولاً ، ولأن القصيدة عنده مجموعة من الصور قد تحقق الصورة الواحدة منها مهمة الصور مجتمعة ، وفي هذا شيء من التجوز الى حد ما ، ولكنا مضطرون الى الاكتفاء بصورة كاملة عنده ، ولتكن صورة مسير الحمر الوحشية الى عين الماء

وقد كمن لها صائد من جلاّن :

فغلّست وعمود الصبح منصدع عنها وسائره بالليل محتجب
عيناً مطحلبة الارجاء طامية
فيها الضفادع والحيتان تصطخب
يستنها جدول كالسيف منصلت
بين الاشاء تسامى حوله العسب
وبالشمائل من جلاّن مقتنص
رذل الثياب خفي الشخص منزرب
معد زرق هدت قضباً مصدرة
ملس البطون حداها الريش والعقب
كانت اذا ودقت امثالهن لها فبعضهن عن الألاف منشعب
حتى اذا الوحش في اهضام موردها
تغيبت رابها من خيفة ريب
فعرّضت طلقاً اعناقها فرقاً ثم اطّباها خرير الماء ينسكب
فأقبل الحقب والاكباد ناشزة
فوق الشراسيف من احشائها تجب
حتى اذا زلجت عن كل حنجرة الى الغليل ولم يقصعنه نغب
رمى فأخطأ ، والاقدار غالبة
فانصعن والويل هجّيراه والحرب
يقعن بالسفح مما قد رأين به وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهب

كأنهن خوافي اجدل قرم   ولّى ليسبقه بالأمعز الخرب

ففي هذه الابيات صوّر الشاعر كيف وردت حمر الوحش آخر الليل وقد انصدع عمود الصبح وبقي سائره محتجباً بالليل . وردت عيناً ترامى عليها الطحلب، والضفادع فيها تصطخب والى جانبها بعض الاسماك ، ويخترق هذه العين جدول يشبه السيف، وقد كاد يختفي عن الانظار لما احاط به من صغار النخل وقد تسامى سعفها من حوله، وكمن في مكان ما على مقربة من العين صياد من قبيلة جلان منكمش فقير متوار ، وفي يده قوس وسهام ملس البطون قد ذيلت بالريش ، كانت اذا طارت نحو هذه الحمر قضت بفرقة الاليف عن اليفه . وقد تتبعت تلك الحيوانات الارض المطمئنة ولكنها ما كادت تقترب حتى حددت آذانها مرتابة، فامالت اعناقها بما ألم بها من الخوف، غير ان خرير الماء اغراها بالشرب ، فلما دنت لتشرب لم يكن الخوف قد زايلها، بل كأن اكبادها ارتفعت فوق اضلاع الصدر خوفاً من حس الصائد الذي سمعته، وما كاد الماء يزلق في حناجرها نغباً لا تكفل لها الري الصحيح، حتى بادرها الصائد المتربص بسهامه ولكنه اخطأها والقدر غالب فتفرقت الحمر ناجية منه، امـا هو فاخذ يدعو بالويل والحرب على حظه ، وكانت في تفرقها بالسفح تقع هنا وتضرب الحصى هنالك ضرباً يقدح معه الشرر حتى ليخيل اليك ان الحصى اخذ يلتهب ، وكأنها كانت في تفرقها ريش صقر شديد الشهوة الى الطعام ، طارد خرباً ولّى امامه .

ولسنا هنا نتحدث عن دقة التصوير او عن تسلسل المنظر ، ولكن الذي نلمحه شيء آخر وراء ذلك هو تلك الصورة التي ترمز الى تفتح الحياة من حالة كمون – الصبح كامن في الليل ، والعين تحت الطحلب، والجدول مستتر بين النخيل، والصائد كامن وراء الاشاء، ومن هذا الكمون العام ينسل خيط الحياة فالصبح يتنفس والعين تعلن عن حياتها بصخب الضفادع وحركة الحيتان والنهر يندفع منصلتاً من الفلاة التي تحيط به ، كل مظاهر الطبيعة تطلب الحياة وتسعى اليها ، وحمر الوحش احرص الجميع على الحياة ، ولا حياة لها الا بالماء ، فهي تصارع الموت الظاهر وتتوجس ريبة من الموت الخفي ، ولا حياة للصائد الا بموت بعض تلك الحمر ، فكما ان كل كمون يتجه نحو الوضوح فان ذلك الفقير البائس ينكمش على نفسه ويتزرب ويحرص على اشد الكمون . وفي تصوير ذلك الحس المرهف الذي تتمتع به الحيوانات ، ومدى الخوف الذي يساورها من الموت رسم لنا الشاعر صورة دقيقة لريبتها ، وتعريض اعناقها ، ثم غلبة الشهوة الى الماء على نفوسها، وانزلاج نغب الماء على حناجرها، ثم كيف تفرقت تقدح حوافرها بالحصى ، وبعد ان انتهى الى هذا الحد رسم لنا صورة من الصراع بين القوي والضعيف في الجو ، فشبهها بالصقر القرم الذي يطارد طائراً ضعيفاً . ان ذا الرمة يصور لنا صراع الاحياء ولكنه ينتصر للحياة على الموت ولا

يعطف على جوع الانسان البائس وانما يمنح عطفه ذلك الحيوان البريء المظلوم . ونحن في النهـــاية نحس ان ذا الرمة لم يقض بالفوز لواحد على الآخر فوزاً تاماً ، فالحمر التي قطعت المسافات الشاسعة لم تنل من بغيتها الا النزر اليسير ، والانسان الذي ترك اهله ينتظرون صيده ، رجع مخفقاً . وبقيت الطبيعة في انفسنا ليلاً ينصدع عن صباح ، وعيناً مطحلبة وضفادع تصطخب وجداول يقوم من حولها النخيل ، والصراع لن ينتهي في الحياة ما دامت الرغبات مختلفة متنافرة . فهل ترانا مسرفين في الحكم ان قلنـــا ان ذا الرمة معنيّ بقصة الصراع الابدي بين الموت والحياة ، في علاقات الحيوانات والاناسي ، مثلما هو معنيّ بها في حياة الفصول والريح والمطر ؟ ونحن لم نبحث كثيراً عن الدواعي النفسية في هذا الاتجاه فذلك يحتـاج الى دراسة شاملة لذي الرمة ، في حياته وشعره .

واذا كان القارىء يقتضينا شيئاً بعد هذا التوجيه ، من فهم الدواعي النفسية ، فليسمح لنا بان نعبر القرون ونقدم له مثلاً من الشعر الحديث ، وليكن هذا المثل من قصيـدة « غلواء » للشاعر الياس ابو شبكة . وما نحسب انا بحاجة الى ان نقص قصة غلواء هذه ، ولكن مما يخدم غايتنا ان نذكر ان فتاة اسمهـــا غلواء ذهبت لزيارة قريبة لهـا في صور ، وفي احدى الليـالي تنبهت من نومها فوجدت تلك القريبة في احضان احد عشاقها :

اي خيال حل في غلواءَ اي رؤى محرقة سوداءَ
تعلقت اجفانهـا العذراءَ

فهربت الى ضفاف البحر وطوّفت بين بتايا الدهر
من خربة لرجمـــة لقبر

وكانت المياه والصخور قائمة مـــا بينها القبور
حتى السكون حولها مسحور

والموج بعد الموج كيف ذابا مستسلمـــاً على الحصى منسابا
يقبّــل القبور والـترابا

كأنه جمع من العذارى او ذكريات عاشق توارى
تهمس في اذن الردى أسرارا

وللمياه زبد كثيف ينسج منه كفن خفيف
عليه من نور الدجى حروف

وسمعت غلواء طير البوم ينعق كالشؤم على الرسومَ
مدنساً نقـــاوة النسيم

وسنظر الى هذه القطعة نظرة كلية فلا نلقي على اجزائها منظاراً فاحصاً ، لان بعض اجزائها فيما نعتقد ناب خـارج عن طبيعة الصورة ؛ وطريقنا اليها ان نسأل لماذا جعل الشاعر غلواء تهرب الى شاطىء البحر ولمـــاذا جعل القبور على الشاطىء او قريبة منه ؟ هب ان الطبيعة الجغرافية في مدينة صور لم تكن كذلك أيكون افتراض الشاعر مخلاً بالصورة ؟ وللاجـابة على

هذا نرى ان نتصور حال غلواء عندما شاهدت المنظر الآثم الذي اهتز له كيانها الغض البريء ، وكيف اخذت تداعبها الرؤى السوداء الممضة ، فما احست الا وهي تجري نحو البحر واذا بها تجد البحر مجاوراً للقبور ، ما الذي كان ينقص غلواء حينئذٍ ؟ ما الذي كانت تسعى اليه ؟ كانت تريد التخلص من الرؤى ، كانت تطلب الموت الذي رمز له الشاعر بالقبور وبالبحر ، او بعبارة اخرى كانت تطلب العودة الى الام -العودة الى الرحم- مدفوعة اليه لاشعورياً ، لانه هو ملاذها الوحيد من خطيئة الحياة ، واذا تذكرنا ان غلواء في القصة قد اصبحت تحس انها هي صاحبة الخطيئة، ادركنا ان الاستنتاج الذي توصلنا اليه هو الذي يجعل من تصوير الشاعر رمزاً طبيعياً لنفسية الفتاة او من كان في مثل حالتها ، وان الشاعر كان على خير حالاته تصويراً حين ذكر همس الردى، وجعل الزبد الكثيف كفناً ، وجمع الى الصورة العامة منظر البوم وصوته المنفر الذي يظنه الناس دعوة او انذاراً بالشر والموت ، فقد كان كل ما في الطبيعة يهمس في اذن الفتاة البريئة بالموت ويزينه لعينيها .

وحين جعلنا البحر رمزاً للعودة الى الرحم ، كنا في الحقيقة نحاول ان نفيد من طريقة الآنسة مود بودكين في دراستها للشعر ، في كتاب لها عنوانه « النماذج المثالية في الشعر » Archetypal Patterns in Poetry ؛ والآنسة بودكين من الفريق الثاني الذي يستغل الدراسات السيكولوجية

والانثروبولوجية، وتعتمد آراء العالم النفساني يونج، واصطلاحاته النفسية ، في الدرجة الاولى ، وهـذا الذي وجدناه في قصيدة غلواء من نزعة للعودة الى الرحم تسميه الآنسة بودكين : انموذج الولادة الجديدة – Rebirth Archetype – واذا شئنا ان نوضح ما تعنيه بهذا الانموذج فعلينا ان نساير طريقتها في البحث، فنرى كيف يتمثل هذا الانموذج في الحلم، فان هذا الاستعراض سيكشف عن مدى العلاقة بين الحلم والشعر .

ومن الاحلام التي تمثل هذا الانموذج ان ضابطاً رأى في منامه انه كان على باخرة بين جمع من الناس، وفجأة قفز عن جانب الباخرة وغاص في البحر، وكلما تعمقه اصبح الماء من حوله اكثر دفئاً، ثم استدار ليرجع فبلغ السطح حتى كاد يصطدم رأسه بقارب صغير فارغ ، فلم يكن امامه باخرة وانما قارب صغير . ولم يكن يدري لم يرى مثل هذه الرؤيا ، ولكنه حين سئل بعض الاسئلة اجاب بان حرارة الماء كانت في مثل حرارة الدم عندما بدأ يتحول راجعاً .

وقد فسر المحلل النفساني هذا الحلم بأنه تعبير عن حـاجة اللاشعور للهرب من القيم الجماعية – التي يمثلها الجمع في الباخرة – وانه يريد ان يبلغ الولادة الجديدة التي يصل منها الى القارب الصغير – اي الى شيء فردي – ولو انك قارنت هذا الحلم بالقطعة التي مرت من قصيدة غلواء لوجدت ان الاستجابة للحلم مقصورة على صاحبه، اما تلك القطعة وهي نوع من هذا الحلم فانها

تجد استجابة من عدد كثير من الناس .

وحين ذكر صاحب الحلم السابق ان حرارة الماء حوله بلغت قريباً من حرارة الدم، علق المحلل النفسي على هذا بأنه تعبير ميثولوجي استعمله اللاشعور ليشير الى العودة الى اعماق الامومة او الرحم . ويستطيع قارىء الشعر ان يقارن بهذا الحلم اي مثال يرى فيه البحر مختلطاً برمز الأمومة ، كما فعلنا بتلك القطعة من قصيدة غلواء ، ويستطيع ان يستذكر قصة ذي النون – يونان – الذي ابتلعه الحوت ، ويقرنها بالاسطورة القديمة التي تشابهها الى حد بعيد وهي قصة البطل الذي ابتلعه الحوت ايضاً ، وقد حلل يونج هذه الاسطورة وفسرها تفسيراً نفسياً على اساس نظريته في التقدم والتراجع Principle of progression and regression ورأى في دخول البطل الى جوف الحوت (او التنين) واختفائه فيه تماماً انسحاباً تاماً من العالم الخارجي، ثم رأى في التغلب من الداخل على التنين محاولة للتكيف مع احوال العالم الداخلي، ثم وجد ان نجاة البطل بمعونة طير عند طلوع الشمس ترمز الى تجدد التقدم. وقد اتخذت الآنسة بودكين هذه النظرية اساساً لدراستها نماذج الولادة الجديدة وغيرها من النماذج .

ولكن القطعة التي اخترناها من قصيدة غلواء ترمز الى جانب واحد من « انموذج » الولادة الجديدة هو جانب الحاجة الى العودة للرحم ، غير ان للانموذج جانباً آخر وهو الرجوع من

تلك الحال والتغير ثانية ، وقد تكون القصيدة حققت في سياقها العام هذا الرجوع ، ولكنها وقفت تعاني الصراع المتردد مدة طويلة من الزمن ، ولم تتح للعودة من حال الولادة الجديدة تحققاً طبيعياً .

وأرى في هذه اللمحة عن النقد ما يكفي ، وللقارىء الذي يحب الاستكثار من الامثلة على تطبيق هذه الطريقة، ان يرجع الى ما ذكرناه من مراجع .

٤ – اهمية الصورة في هذا النقد

لعل المتأمل لما سبق قد ادرك قيمة الصورة في هذا الاتجاه النقدي، ووجد فيها اكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية ، او على كشف المعاني العميقة التي ترمز اليها القصيدة .

وليست الصورة شيئاً جديداً ، فان الشعر قائم على الصورة منذ ان وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر ، كما ان الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور .

اقرأ قول امرىء القيس :

اصاح ترى برقاً اريك وميضه	كلمع اليدين في حبي مكلل
يضيء سناه او مصابيح راهب	اهان السليط في الذبال المفتل
قعدت له وصحبتي بين حامر	وبين اكام بعدما متأمل

واضحى يسح الماء عن كل فيقة
يكب على الاذقان دوح الكنهبل

كأن ابانا في افانين ودقه كبير اناس في بجاد مزمل
كأن سباعاً فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى انابيش عنصل

فانك تجد شاعراً وقف يلتقط صوراً متتابعة ، كأن ليس له غاية من هذا الشعر الا التصوير . ولكنك ان حاولت ان تفحص هذه الصور وجدتها في الغالب من المنظور ، وقد يعجزنا اليوم ان نجد العلاقة بين حركة البرق وبين لمع اليدين ، او ان نتصور كيف تكون السباع التي غرقت في السيل تشبه أصول البصل البرّي ، ولكنا حين نقف عند تشبيه الجبل «ابان» بالشيخ المزمل بالبجاد ، فاننا نحس ان الصورة استطاعت ان تظل حية على مدى قرون كثيرة . ولا يستطيع الشاعر ان يمنح الحياة الطويلة لكل صورة من صوره ، ومبلغ جهده ان يرضي بالصور التي يرسمها ، معاصريه .

والى جانب الشعراء الذين يغرمون بالصورة لذاتها بين الاقدمين نجد الصورة تُستخدم للاقناع بطريقة غير حاسمة ، اذ ليس فيها قوة المنطق الذهني ، ولكن لها بعض القدرة على التأثير المقنع ، وقد بلغ ابو تمام بالصورة في هذا المنحى حدّ البرهان ، ولو تتبعنا صوره لوجدناها تخدم هذا الغرض في احوال كثيرة ، فمن ذلك قوله :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالي

وقوله في رثائه ابني عبدالله بن طاهر :

ان الهلال اذا رأيت نموه ايقنت ان سيصير بدراً كاملا

وقوله :

لزموا مركز الندى وذراه وعدتنا عن مثل ذاك العوادي
غير ان الربى الى سبل الانواء أدنى والحظ حظ الوهاد

اما الشاعر الحديث، فان تتابع الصور عنده ربما كان اكثر، ولكنه ينفر من استخدام الصور في البرهان والاثبات ، ويحب ان يجعل صوره جديدة اولاً ، ناقلة للتأثير ، مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صورة كبرى ، على ان صعوبة ما يحاوله الشاعر الحديث توقعه في الاضطراب ، فتجيء صوره محشودة او مجتلبة ، فيخل بالترابط الذي يريده ، وتعجز قصيدته عن تحقيق ما يريد لها من غاية لانها اغرقت في التوجه نحو تلك الغاية . على ان الناقد قد يستطيع ان يتغلغل وراء الصور ليوجد الرابطة الموجودة بينها ، ويصل الصور بعملية الابداع الفني ، وهذه هي الطريقة التي وقفنا عندها عندما استعرضنا النقد المتصل بالاسباب النفسية . ولنمثل لذلك من الشعر الحديث بصورتين : الاولى تمثل التمهيد لحلول المساء في قصيدة « المساء » للشاعر ايليا ابي ماضي وذلك حيث يقول :

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الافق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين ؟

فعندما نرى هذه الصورة التي عناصرها السحب والشمس والبحر وسلمى نرى حشداً قد نظن ان الشاعر جمعه اقتساراً ، فاذا فكرنا قليلاً ورأينا الشاعر يضع الانسان في مواجهة الطبيعة بدأ يبدو لنا شيء من الانسجام، فاذا تذكرنا ان سلمى يائسة لانها تحس حلول الليل ، ورأينا في السحب رمزاً للاحلام الهاربة ، ووجدنا في الشمس المعصوبة الجبين صورة سلمى نفسها ، بقلقها النفسي وتخوفها من اقتراب المساء ، ثم لمحنا في سجو البحر وهدوئه ذلك الكيان الانساني الذي يبدو هادئاً في ظاهره او ذلك الهدوء الشامل الذي لا تقلقه تغيرات ما حوله من مظاهر، ادركنا ان السحب والشمس والبحر لم تحشد لان الشاعر يجلب من هنا وهنالك لينقل الينا صورة ، ولكن لانه يحس المعنى المسائي الذي يريد تصويره احساساً دقيقاً في ما حوله من مناظر الطبيعة .

ضع الآن الى جانب هذه الصورة قول محمود حسن اسماعيل

في قصيدة له عنوانها « وطن الفأس » :

في الضحى والشعاع جاثٍ على النيل كما خر ساجد في صلاته
والرياحين ناهلات من الطل رحيق الصهباء من قطراته
خمرة سلسل الضياء طلاها فجرت كوثراً على ربواته
عربد الزهر من شذاها فأفشى سر جناته على نفحاته
والفراش الوديع يسبح في الأيك ويحسو العبير من زهراته

فانك ترى في هذه الابيات صوراً متلاحقة، وتلحظ عند الشاعر ميلاً الى تكديس هذه الصور ، ولكنك حين تتأمل كل صورة على حدة، غير مأخوذ بالنغمة الموسيقية العامة فانك واجد غير ما لاح لك لأول نظرة – الصورة الاولى تعين الوقت دون الموسم – في القرية – والشعاع جاث على النيل ، ولا يمكن ان يتم هذا الربط ابداً، فان وقوع الشعاع على النيل معناه الاهتزاز – مهما يكن خفيفاً – ثم ان العلاقة بين جثو الشعاع – اذا صح – وان يخر العابد في صلاته علاقة عابرة لا تحتمل مقارنة مستفيضة بين أجزائها ، فهي لمحة اذا دققت فيها نفيت صورة العبادة اطلاقاً ، لان الفعل « خرّ » يصور حركة عنيفة غير تلك التي صورتها لفظة جاثٍ . فاذا كان الضحى ، وجثا الشعاع على النيل ، فمعنى ذلك ان وقدة الحرّ قد اخذت تلتهب – لاننا لا نعلم ان جثو الشعاع على صفحة النيل يتفق وتلك الوداعة التي اراد الشاعر ان يبثها في المنظر . ثم تجيء صورة الرياحين التي نهلت رحيق الصهباء من الطل – من قطراته – وعلى ان هذه

الصورة قديمة فان الشاعر امعن فيهـــا في البيت الذي يلي ، فلم يكتف برحيق الصهباء بل سماها خمرة سلسل الضياء طلاهـــا ، فجرت كوثراً على ربواته ، وقد اثارت هذه الخمرة في المنظر الوديع عربدة في الزهر لانه انتشى منها ، امـا الفراش الوديع الذي انتشى من العبير فانه ظل على وداعته سابحاً في الأيك .

واذا كنت تقبل هذا النوع من النظر الى الشعر ، فانك ستجد كم يكلف الشاعر نفسه من الكلف التي لا يدفعه اليهـا الا حب التجديد والتلاعب في التصوير ، ولكنك لن تجد في صوره شيئاً غير ذلك ، وقد تجد تلك الصور نابية احياناً لان الوحدة فيما بينها مفقودة . انها صور تعليلية ، يحاول بها الشاعر ان يوجد تفسيراً جديداً، لا لما يحسه في نفسه نحو المنظر، بل لطبيعة المنظر نفسه، فهو يريد ان يفسر ذيوع الرائحة تفسيراً جديداً، ويريد ان يكتشف علاقة جديدة بين الزهرة والطل ، ولكن صور العبادة والعربدة وكرى الانهار والسباحة واذاعة السر، كل هذه تجتمع في اطـــار واحد ، وقد جهـد الشاعر ليجمع الى صورة الجثو والسجود ، صورة الكوثر ، ولكنه فيما خلا ذلك لم يوفق في محاولته التجديد .

ان الشاعر الحديث لن يكون حديثـــاً بهذه المحاولة ، بل المتنبي احدث منه حين يقول :

سقاك وحيانا بك الله انمـــا   على العيس نورٌ والخدور كمائمه

فقد جمع في هذه الصورة المنسجمة تمام الانسجام ، الزهر والكمائم والسقيا والتحية ـ وكان الزهر يستعمل في التحية ـ مع انه اتبع عكس المألوف في التصوير ، فهو لم يضع المرئي اولاً ثم يصوره بل صوّر السقيا والتحية ثم ذكر السر في اختيارهما ، وزاد الصورة اكتمالاً عندما اختار للنور كمائم من الخدور .

وليست جدة الصورة في ان ينتقي الشاعر مما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير ، فان اي شاعر لو اتخذ صورة الشمعة للتعبير عن حالة نفسية بعد ان يصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية ، لما وجدنا في صورته عيباً لانها قديمة او لانها استعملت كثيراً ؛ وعند الشعراء العذريين في العصر الاموي تتردد صورة الطائر لعلاقتها بالقلب كقول احدهم :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى   بليلى العامرية او يراح
قطاة عزّها شرك فباتت   تقلّبه وقد علق الجناح

ومثل قوله :

وداعٍ دعا اذ نحن بالخيف من منى
فهيج احزان الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما   اطار بليلى طائراً كان في صدري

فالصورة الاولى تدل على القلق والتقلب ، اما الثانية فتدل على تنفير الاطمئنان ، وفي الصورتين استخدم الشاعر صورة

الطائر ، اترى هذه الصورة اصبحت عتيقة ؟ وهل نستجيب لها ونتأثر بها اقل من قول ندره حداد :

لما رأيت القلب منكمشاً وخشيت ان يسلو وما اعتادا
نبهته فــاهتز مرتعشـــاً وحسبته اذ شب منطـــادا

فانه حاول ان يأتي بصورة جديدة ، واختار المنطاد لنقلها الينا ؟

٥ – هل تصلح الصورة اساساً في النقد ؟

لقد كانت نظرتنا الى الصورة من زاويتين فقط :

الاولى : ان الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وانها تشبه الصور التي تتراءى في الاحلام. والثانية: ان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة . ولكن دراسة الشعر عن طريق الصورة قد شملت في الادب الغربي مناحي اخرى، ولقيت اهتماماً كبيراً، حتى اصبحت بعض المسرحيات تدرس من خلال الصور التي تشتمل عليها ، ذلك لان الصورة وهي جميع الاشكال المجازية ، انما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه الى دراستها يعني الاتجاه الى روح الشعر.

وفي دراسة الصورة – وخاصة من الزاوية الاولى – ندرس في الحقيقة شيئين آخرين هما الاسطورة والرمز ، امـا الاسطورة فقد مرت الاشارة اليها، واما الرمز فنعني به الدلالة على ما وراء

المعنى الظاهري ، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً ايضاً . فالطلل في الشعر العربي رمز لعواطف انسانية وفردية عميقة ، وبكاء الطلل لا يعني بكاء المواد التي يتكون منها لذاتها . واذا شئت توضيحاً لقيمة الرمز فاقرأ قول ابي نواس :

لا جفّ دمع الذي يبكي على حجر
ولا صفا قلب من يصبو الى وتد

ثم اسأل نفسك ماذا فعل ابو نواس في هذا البيت وامثاله ؟ وستجد انه افقد الرموز من حجر ووتد قدرتها على الايحاء وسخّف الذين يبكون الحجر ويصبون الى وتد بدلالتيهما على وجه الحقيقة ، وما كان هناك احد يصبو الى وتد او يبكي على حجر ، ولكن ابا نواس حين اراد ان يسخر من القديم افقد الالفاظ ايحاءاتها الرمزية .

وسيقول بعض الناس ان هذه الدراسة تعنى بالشكل ، ونقول انها تفعل ذلك الى حد كبير ، ولكنها اعمق من تلك الدراسة الشكلية الخالصة التي تعنى بجرس اللفظة وانسجام الموسيقى ، واذا كانت القصيدة التي ندرسها قد استطاع الشاعر فيها ان يتقمص اللاوعي الجماعي ، فان الكشف عن هذه الميزة فيها يجعل العمل الفني ذا قيمة جماعية . وربما قلنا ايضاً ان هذه الطريقة تتعرض لنقائص اخرى ، منها ان ليس كل قصيدة تقبل منا هذه الاحكام او تيسر لنا الحكم عن طريق الصورة ،

وسيكون هذا النوع من النقد من نصيب من يسميه رتشاردز «القارىء الحق». ومنها ان الصور جزء من مبنى القصيدة ولا بد من ان ندرسها مع الاجزاء الاخرى التي يتكون منها هذا المبنى. وفي هذه الطريقة لا تزال كل قصيدة صالحة لان تنقد، دون نظر الى موضوعها ومادتها، وهذه اللفتة الاخيرة مسألة شائكة، ولكن حتى هذه تستطيع دراسة الصورة ان تكشف عن تفاهتها او اهميتها في كثير من الاحيان. ان قصيدة «ابو الهول» تتجه نحو الاعتزاز القومي، والاشادة باتحاد المسلمين والاقباط، والابتهاج بنهضة مصر الحديثة، ولكن اهي عمل فني صحيح؟ لماذا لا ننقدها من حيث صورها لنرى حقيقتها في وضوح؟

لقد بدأ شوقي قصيدته متخذاً أبا الهول رمزاً للخلود فسماه لدة الدهر، ثم وجد ان العلة في خلوده انعدام الحياة:

فان الحيـــاة تفلّ الحديد إذا لبسته وتبـــلي الحجر
ولو وجدت فيك يا ابن الصفاة لحقت بصـــانعك المقتدر

ثم صوّر جسمه المكون من رأس رجل وهيكل اسد، ثم لمح ان عينيه منقرتان فحاول ان يعلل ذلك بصورة جديـدة، وعندئذ افترض ان الدهر عادى أبا الهول فسلط عليـه ديك الصباح فنقّر عينيه فيا نقر وشوههما تشويهاً سيئاً:

أسال البيـاض وسلّ السواد واوغل منقـــاره في الحفر
فعـدت كأنك ذو المحبسين قطيع الكلام سليب البصر

فأبو الهول لدة الدهر الخالد الذي ركب متن الرمال لطي الاصيل وجوب السحر، هذا الجوّاب الازلي قد اصبح في الصورة التالية ضعيفاً امام ديك من ديوك الدهر اسمه ديك الصباح، شوه عينيه، فأصبح بعد ان تمثل لنا مسافراً حياً حيوي الحركة – اصبح قطيع الكلام سليب البصر، اي اصبح اخرس اعمى.
ثم لمح الشاعر الرمل من حول ابي الهول، فاراد ان يفسر المنظر بصورة جديدة فتصوّر الرمل ذنوب البشر، وابو الهول قاضٍ او ديدبان للقدر، او لعل الرملَ رمل حقيقي، وابو الهول هو الضارب بالرمل يقرأ فيه الغيب:

كأنك فيها لواء القضاء على الارض او ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى خبايا الغيوب خلال السطر

ونحن لن نقف عند شعور شوقي بنزعة العداء الدخيل للانسان في القصيدة:

ولو صوروا من نواحي الطباع توالوا عليك سباع الصور
فيا رب وجه كصافي النمير تشابه حامله والنمر

وان الرمل من حول ابي الهول ذنوب البشر – لا نريد ان نقف عند هذا الشعور الذي زجّ به في القصيدة دون داعٍ، ولكنا حين نتحدث عن التصوير سنذكر ان ذلك الاعمى الاخرس قد جعل بعد قليل «ديدبان القدر»، والديدبان يتميز بالرؤية حسب اشتقاق الكلمة من الفارسية، وحسب وضعه

الطبيعي . ثم ما كاد الشاعر يقيم بين ابي الهول والدهر عداء ذهبت عيناه ضحية له، حتى جعله نديماً للزمان نجيًا له، يتساقيان معاً ويتبادلان الاسرار :

ابا الهول انت نديم الزمان　　نجيُّ الاوان سمير العصر

ذلك الاعمى القطيع الكلام ، يخاطبه الشاعر بقوله :

تطل على عالم يستهل　　وتوفي على عالم يحتضر
فعين الى من بدا للوجود　　واخرى مشيعة من عبر
فحدّث فقد يهتدي بالحديث　　وخبّر فقد يؤتسى بالخبر

انظر اليه كيف عاد يستغل قوة الإبصار والكلام عند ابي الهول، ويميز لكل عين من عينيه مهمة تقوم بها بعد ان سلبه هاتين القوتين .

واطنب ابو الهول واسترسل في الكلام يتحدث حديثاً طويلاً عن تاريخ مصر ، وهذه قصيدة قائمة بذاتها ، استطاع الشاعر ان يزج بها ايضاً فيطيل من قصيدته عن ابي الهول .

ثم لمح الشاعر كيف يقف ابو الهول امام الهرمين فاراد ان يعلل هذا الوضع ، فوصف ابا الهول بالوفاء وانه واقف ينتظر عودة الذي بنى الهرمين، ثم عاد الى استغلال قوة الإبصار عنده فوصفه بقوله :

تجوس بعين خلال الديار　　وترمي بأخرى فضاء النهر

ونظر الى نهضة مصر الحديثة مقارناً لها بالجمود الذي اصيبت به منفيس مركز الحضارة القديمة ، وانهى قصيدته بقوله يخاطب ابا الهول :

فلم يبق غيرك من لم يخف ولم يبق غيرك من لم يطر
تحرك ابا الهول هذا الزمان تحرك ما فيه حتى الحجر

وتحطم ابو الهول تماماً عند هذه النهاية، فليس هو الخالد الذي يسافر متنقلاً في القرون، ولا هو خصم الدهر، ولا هو صديقه، وما اظنه يستطيع ان يكون ديدباناً او قارىء غيب، او انساناً وفيـاً يرقب عودة المهندس الذي بنى الهرمين ، لقد زال كل ما تلبس به ابو الهول من رمز في كل ما سبق، واذا به يعود شيئاً اقل من الحجر ، جامداً لا يتحرك ، في زمان تحرك كل ما فيه حتى الحجر .

اعرض على مخيلتك هذه الصور تجد ان ابا الهول كان رمزاً للخلود ، ثم صورة تجمع القوة والعقل، ثم خصماً ضعيفاً للزمان ، ثم قارىء اسرار الوجود، ثم الرقيب الذي شهد تاريخ مصر، فهو هنا رمز لهذا التاريخ او على الاقل رمز للشاعر يتحدث بلسانه عن ذلك التاريخ، واخيراً هو رمز للوفاء ، وبعد ذلك كله هو حجر لا غير. فلماذا جاءت الصورة مضطربة وكان الشاعر ينقض الصور واحدة بعد اخرى ؟

لقد وضح ان ابـا الهول لم تختمر له صورة في نفس الشاعر

ولم يتمثله كلاً واحداً، وقد رأيناه يعنى بكل جزء على حدة ، برأس ابي الهول وجسمه وبالرمل من حوله ، وبعينيه وكيف نقرتا ، وبوقفة الاهرام امامه ، وبمجاورة منفيس له ، - وقد عالج كل جزء على حدة كأنه جغرافيٌ او رحالة وصّاف، وعالج تاريخ مصر في داخل ذلك كأنه مؤرخ يسرد الحوادث سرداً سريعاً . ولكن اين هي الصورة المتكاملة لأبي الهول التي تدفع الشاعر لوصفه ؟ ودع الصورة المتكاملة جانباً وخذ الرمز : الى اي شيء يرمز ابو الهول على الحقيقة كما يتصوره الشاعر ؟ انه لا يمثل رمزاً واحداً وانما يصلح ان يعبر عن امور كثيرة، ثم ليس هو رمزاً على الاطلاق لانه ادنى من الحجر واكثر جموداً . فهو رموز حيناً ، وهو ليس رمزاً ابداً ، ومعالجة مثل هذا الموضوع تحتم على الشاعر ان يستقر على رمز واحد ، فإن ابا الهول اذا لم يكن رمزاً لم يصلح ان يكون موضوعاً لقصيدة ، واذا جعل رموزاً اصبحت القصيدة الواحدة قصائد عدة ، بعدد تلك الرموز .

والشاعر على هذا لم يتمثل ابا الهول ولم يحبه ، فقد كشف عن احتقاره له في آخر القصيدة ، واذا لم يتمثله ولم يحبه فقصيدته قد صنعت دون روح تدفعها لتكون خلقاً سوياً ؛ ونريد ان نؤيد هذا بتلك النظرة السطحية التي يلقيها الشاعر على تاريخ مصر القديم ، وسنقول ايضاً انه لا يحس بشيء ازاء هذا التاريخ في اعماق نفسه ، ان كل صوره منتزعة من ثقافته العربية

الاسلامية، التي تورد على خاطره اسم لقمان ولبيد وذي المجبسين واحمد وابي المسك و ... الخ – وما كنا لنورد هـذا شاهداً على ضعف عاطفته وسطحية تمثله للحضارة التي يتغنى بها لولا اننا وجدنا القصيدة مخفقة من حيث بناؤها من الصور . اذاً فلتكن هذه قصيدة تتحدث عن العزة القومية والمعاني السامية في حياة امة من الامم، ولكنها ليست خلقاً فنياً صحيحاً، ونستطيع ان نقول للشاعر ان التاريخ كان اقدر على ابراز هـذه العزة وتلك من المعاني – اقدر من قصيدته بكثير، وان تجربته الشعورية لم تستطع ان تخلق قصيدة ، لان اضعف ما فيهـا هو ركنها الشعوري .

ونحن لم ننقد قصيدة ابي الهول الا من جـــانب واحد ، وربما لو تعرضنا لها من جوانب اخرى لوجدنا فيها من العناصر ما يمنحها حق البقاء ، ولكن دراستنا لها عن طريق الصورة قد هزت مكانتها الموسيقية في نفوسنا ، ولعل هذه المكانة الموسيقية والنقد المتصل بها ؛ همـا اللذان يجعلان الفحص عن القصيدة بهذه الطريقة مستهجناً غريباً ، ولكننا عشنا على هذا الحس الموسيقي قروناً طويلة ، عشنا على الاستمتاع بالنغمة دون تصور للقصيدة او تحليل لها ، انما يحق لنا ولو بعض حين ان نستمتع بالقصيدة استمتاعـاً بصرياً ، ونترك الحكم الذي توحيه لنـــا الموسيقى وحدها ؟

والخطأ الذي اصاب احكامنا في النقد عن طريق التلذذ بالنغمة

في الشعر ، يوازيه خطأ آخر ، اتانا في العصر الحديث من التلذذ باستثارة العاطفة القوية ، فنحن نحب كثيراً من الشعر الحديث لا لخصائصه الفنية او موضوعه ، بل لامتلائه بالعاطفة الجياشة العاتية . وربما كنا معذورين في هذا لاننا درجنا على قراءة شعر مقيد في عواطفه ؛ ولكن لا بد ان نكبح هذا الانفعال الكاذب ، الذي يثيره فينا تلاطم العواطف ، في شعر مهلهل ضعيف ، غير مستوفٍ شيئاً من التعبير الفني . وانا ارى ان محاكمة الصور نفسها في هذا الشعر تستطيع ايضاً ان توضح مدى تماسكه الفني، بأكثر من الانصات الى ما فيه من حزن او بكاء. وسأختار قصيدة من شعر الشابي ، وهو في الغالب يعتمد على جيشان العاطفة وتدفقها ، لأحكم عليها عن طريق الصور، وارى مدى صلاح هذه الطريقة في شعر عاطفي ، ولتكن قصيدة «ايتها الحالمة بين العواصف » وفيها يقول :

انت كالزهرة الجميلة في الغاب ولكن ما بين شوك ودودِ
والرياحين تحسب الحسك الشرير والدود من صنوف الورود
فافهمي الناس انما الناس خلق مفسد في الوجود غير رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في اهل هذا الوجود
ودعيهم يحيون في ظلمة الاثم وعيشي في طهرك المحمود
كالملاك البريء كالوردة البيضاء كالموج في الخضم البعيد
كأغاني الطيور كالشفق الساحر كالكوكب البعيد السعيد

كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد

انت تحت السماء روح جميل صاغه الله من عبير الورود

وبنو الارض كالقرود وما اضيع عطر الورود بين القرود

انت من ريشة الاله فلا تلقي بفن السما لجهل العبيد

انت لم تخلقي ليقربك النا س ولكن لتعبدي من بعيد

هذه هي القصيدة كاملة ، وانما اخترناها لان الثاني فيها متماسك الصور قليل الشطحات. ولم نخترها لنحطمها وانما لنقيسها عن طريق نقد الصورة فيها، وقد كنا نستطيع ان نحطمها قبل ان ننقدها، لهذا الشعور العدائي الذي يعلنه الشاعر على الانسان، ولهذه الرومانطيقية السلبية التي لا ترى في الناس الا الشوك والدود والفساد ، وتحب ان تحس بذاتيتها منفردة منعزلة عنهم، ولكنا لا نريد ذلك لان كثيرين لا يزالون يؤمنون بان هذا النوع من النقد متحيز مجحف . وقد كنا نستطيع ان ننقدها من زاوية اخرى فننص على هذا التهافت المادي والمعنوي في البيتين الاولين وهذا الاضمحلال الشديد من حيث التعبير في البيت الثالث ، ونرى القصيدة تبدأ من قوله « والسعيد السعيد من عاش كالليل... » فان الشاعر منذ هذه اللحظة بدأ يجد طريقه الصحيحة للتعبير ، وبعد ان استنفد الصور المتلاحقة عاد يتخبط من ناحية تعبيرية في ما تلا ذلك من ابيات ، ولكنا سنترك ايضاً التدقيق في هذه الناحية لنركز همنا في نقد الصورة،

ومن اجل هذا نرى ان نوجه انتباه القارىء الى آخر بيت في القصيدة :

انت لم تخلقي ليقربك الناس ولكن لتُعبدي من بعيد

فهذا هو سرّ القصيدة، وكل الصور لا بد ان تجيء فيها لتصل بنا اليه : كل الصور لا بد ان تخدم فكرة القداسة البعيدة التي يجب ان تنأى عن الناس ، فهل حققت الصور شيئاً من هذا ؟

تأمل كيف ان المحبوبة هي الملاك البريء - الموج في الخضم البعيد - اغاني الطيور - الشفق الساحر - الكوكب البعيد - ثلج الجبال التي ابتعدت عن غبار الصعيد ، وكل هذه الصور تشير حقاً الى القداسة والطهر فهي بعيدة ، وهي تستثير اعجاب الناس بجمالها والشاعر يريد ان يؤكد انها لم تحتفظ باعجاب الناس الا لأنها بعيدة ؛ بقيت صورة واحدة لم نوردها وهي تشبيه المحبوبة بالوردة البيضاء، فهذه الصورة لا ترمز الا الى الطهر ولكنها لا ترمز الى البعد ، وفي هذا اكتشفنا ان الشاعر وفق في كل صوره الا واحدة .

ولنرجع ثانية، فان عملنا المهم لم يأت بعد: لقد اورد الشاعر في قصيدته هذه الحكمة :

والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في اهل هذا الوجود

هذه الصورة هل تتفق والصور التي تجمع بين البعد والطهارة

او بين البعد والجمال ؟ الى اي شيء يرمز الليل هنا ؟ لا بد انه يرمز الى الوحشة والانفراد ، لكنه لا يرمز الى البعد والقداسة البعيدة ، فكيف وقع الشاعر في هذا الذي يشبه الاضطراب ؟ لقد كشف الشاعر في هذا البيت انه يتحدث عن نفسه وعن سعادته هو في الانفراد والوحشية ، وبذلك فضح الحقيقة في هذا الغزل القدسي الذي اضفاه على المحبوبة ... انه لم يستطع ان يفرق بين ميله الذاتي الى العزلة وبين البعد الذي يريده لمحبوبته لئلا تتلوث بآثام الناس . هل تستطيع ان تقول ان هذه المحبوبة ليست شيئاً غير الشابي ؟ هل تستطيع ان تدرس نفسية الشابي التي تنتزع من ذاتها محبوبة متخيلة ؟ نعم تستطيع . ومن هنا نحكم كيف دخل الاضطراب الى القصيدة دون ان تنقاد الى ما فيها من عاطفة ، مأخوذاً بها دون اي اعتبار آخر .

٦ – النمو العضوي في القصيدة

مضينا في الحديث عن الصورة شوطاً طويلاً دون ان نتحدث عن النمو العضوي وكيف يمكن للقصيدة ان تمثله ، فنرى فيها صورة النبتة التي تحيا الى ان يدركها عهد الذبول والفناء، ثم تعود للحياة من جديد، ولن نجد هذا النوع من النمو في كثير من الشعر لان الكثرة الغالبة تمثل في الشعر العربي ، الثبات ، او التقلب من حال الى حال مع التزام الثبات قاعدة فيها . وقد تقرأ قصيدة ابي الهول فلا تحس فيها بهذه الحياة

الداخلية – حياة الشجرة النامية ، كما تقرأ كثيراً من القصائد فتحس انها قصائد تفسيرية لا علاقة لهـا بفكرة النمو . كما قد تجد بعض قصائد لأبي ماضي والمتنبي وبعض الشعراء الجاهليين تشير الى نموٍّ نهايته الفناء ، لان الطبيعة التي تعتمد عليها القصيدة طبيعة حزينة متشائمة ، فالموت هو الظل الذي يرسم لها نهايتها . ولكنا في سبيل توضيح فكرة النمو – بطريقة ايجابية حيوية – سنختار قصيدتين احداهما للشابي والاخرى للمتنبي ، والواحدة ترسم الاتجاه السلبي كما ان الثانية قوية في منحاها الايجابي .

وقصيدة الشابي عنوانها «النبي المجهول» ولن نستطيع لطولها ان ندرجها في هذا الكتاب ، ولكنا سنعرض منها ما يوضح الفكرة التي تتحدث عنها : يبدأ الشاعر هذه القصيدة بقوله :

ايها الشعب ليتني كنت حطاباً فأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول اذا سالت تهد القبور رمساً برمس
ليتني كنت كالرياح فأطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي
ليتني كنت كالشتاء أغشّي كل ما اذبل الخريف بقرسي
ليت لي قوة العواصف يا شعبي فألقي اليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الاعاصير ان ضجت فادعوك للحياة بنبسي
ليت لي قوة الاعاصير لكن انت حي يقضي الحياة برمس
انت روح غبية تكره النور وتقضي الدهور في ليل ملس
انت لا تدرك الحقائق ان طافت حواليك دون مس وجس

ان هذه الابيات مع ضعف القافية التي الزمتهـا شيئاً من الضيق، تشير الى غضبـة الشاعر وحنقه من الشعب الغبي الذي يكره النور ولا يدرك الحقائق ادراكاً تخيلياً، فهي صورة واحدة ولكنها تدرجت في القوة والعنف من حال الحطاب الذي يستطيع ان يقتلع شجرة واحدة الى حال الاعاصير التي تستطيع ان تقلع شجراً كثيراً ، وبين هذين درّج الشاعر مظاهر العنف تدريجاً ليس فيه اختلال كثير ، فنمو نفسية الشاعر بالعنف ، متفق مع نمو صوره، وبعد ذلك وقفت القصيدة وقفة قصيرة ليفيض الشاعر في شرح الاسباب التي جعلته ينقم على الشعب :

في صباح الحياة ضمخت اكوابي واترعتها بخمرة نفسي
ثم قدمتها اليك فاهرقت رحيقي ودست يا شعب كأسي
فتألمت ثم أسكتُّ آلامي وكفكفت من شعوري وحسي
ثم نضدت من ازاهير قلبي باقة لم يمسها اي انس
ثم قدمتهـا اليك فمزقت ورودي ودستها اي دوس
ثم ألبستني من الحزن ثوباً وبشوك الصخور توجت رأسي

وهنا كان الشاعر اسعد حظاً في التعبير عن اخيلته واحلامه واكثر توفيقاً في نغمة القافية وملاءمتها لسائر البيت من ذي قبل ، وقد عرفنا ان حملته على الشعب ليست لنقص حقيقي في الشعب نفسه ، بل لنقص اعتباري – لان الشعب أبى ان يعترف بعبقريته الشعرية التي رمز لها الشاعر بالكأس والازاهير . ولا

بأس بهذه الوقفة في غور القصيدة ، فاذا انتهى الشاعر من هذه الوقفة القصيرة اخذ غضبه في التراجع وشعر بالهزيمة ، وصمم على ان يعتزل الناس وان يعود الى الغاب :

ها انا ذاهب الى الغاب يا شعبي لأقضي الحياة وحدي بيأس
ها انا ذاهب الى الغاب علّي في صميم الغابات ادفن نفسي
ثم انساك ما استطعت فما انت بأهل لخمرتي ولكأسي
سوف اتلو على الطيور اناشيدي وافضي لها باحزان نفسي
ثم اقضي هناك في ظلمة الليل والقي الى الوجود بيأسي
ثم تحت الصنوبر الناضر الحلو تخط السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تلغو على قبري ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حواليّ كما كنّ في غضارة أمسي

ولعل القارىء يشعر هنا كيف انتهت دورة الحياة ، فان الانسان الحساس الذي هضمه الشعب حقوقه وازدرى عبقريته قد اختار الموت وحيداً، بين احضان الطبيعة ليخط رمسه تحت الصنوبر الحلو وتشيعه الطيور وتظل الفصول تمشي حواليه كما كن يمشين في غضارة الحياة ، ولا ريب ان الشابي قد استطاع ان يعبر عن مأساته الذاتية تعبيراً دقيقاً مؤثراً ، وان يتدرج بقصيدته الى ان يصل بها الى لحظة الفناء . ولا يطلب القارىء بعد ذلك توفيقاً في الرمز بين الحطاب الذي يريد ان يقتلع جذور الشعب وبين الشاعر الذي يلجأ الى الغاب، فان الرمز قائم

على التناقض بين شجرة الانسان وشجرة الغاب ، تلك في عقوقها وهذه في حنوها وسعة صدرها . ومعرفتنا لهذه الحقيقة في طبيعة القصيدة ستزيد فكرة نموها المفضي الى الموت، رسوخاً في انفسنا .

وهنا انتهت القصيدة من ناحية الخلق الفني، ولكن هل انتهت في الواقع ؟ كلا . فان الشاعر بدأ من جديد يقارن بين نفسه وبين الشعب ويعطي صفاته الذاتية ممسوخة مشوهة للشعب ويقول :

ايها الشعب انت طفل صغير	لاعب بالتراب والليل مغس
انت في الكون قوة لم تسسها	فكرة عبقرية ذات بأس
انت في الكون قوة كبلتها	ظلمات العصور من امس امس
والشقي الشقي من كان مثلي	في حساسيتي ورقة نفسي

فالشاعر طفل صغير يلعب بالأخيلة اما الشعب فانه طفل صغير يلعب بالمادة – بالتراب – في الظلام . والشاعر والكون كلاهما قوة ، اما الاول فتسوسه العبقرية واما الثاني فلا عبقرية لديه، وكلاهما قوة مكبلة ، اما الاول فيكبله طموحه والثاني يكبله جموده وظلمات العصور ، ثم يتميز الاثنان فاذا الشاعر شقي لانه رقيق الاحساس ولا ندري ما حال الشعب في غبائه أهو نعمة له ام مصدر شقاء .

كيف يجيء هذا الجزء بعدما انتهى نمو القصيدة ؟ وليت

الامر وقف عند هذا الحد بل اخذ الشاعر يمثل لنـا انه نبي رماه الناس بأنه ساحر او مجنون :

طالما حدث الشياطين في الوادي وغنى مع الرياح بجرس
انه ساحر تعلمه السحر الشياطين كل مطلع شمس
فهو في مذهب الحياة نبي وهو في شعبه مصاب بمس

وحين بلغ بنا الشاعر الى هذا الحد اعاد الينـا صورة نعرفها حق المعرفة ، هي صورة النبي محمد عليه السلام الذي عذبه شعبه واتهمه بالسحر والجنون .... وبهذا المنحى الجديد نقض الشاعر على قصيدته قبولنا لها في ثوبها المتشح بالموت ، وابى علينـا ان نرضاها كما رضيناها سيراً نامياً يتجه نحو الفناء ، فإن صورة النبي تفرض علينا عدم اليأس وتلزمنا بقوة المثابرة والصبر وعدم الهرب الى الغاب ، انها توحي لنا بأن الشعب قد يكون مخطئاً ولكن الثبات يرده عن خطإه.... وبعد ان استمتعنـا بالصورة الحزينة الفردية فيها فترة من الزمن عدنا نطالبهـا بان تحقق الولادة الجديدة . والثورة لنجدها تعجز عن ذلك . لقد كان على الشاعر ان يسكت بعدما خط رمسه بين الصنوبر الحلو ، او كان عليه ان لا يخط رمسه بل يحيا من جديد في مثله واحلامه الشاعرية. ومن العبث ان يقال لنا : ما لنـا ولصورة النبي محمد نقحمها في القصيدة، فنحن لم نقحمها ولكن الشاعر اختارها ممثلاً لذاته ، كما اننا لا نستطيع ان نتناساها لحظة، لانها تمثل الازمة بين الشعب والفرد في تاريخنا الديني والفكري والنفسي، كما تمثل تغلب الامل

المتفائل على اليأس الذي ينأى بصاحبه احياناً الى الغاب ، او يدعوه الى الهجرة. ولا يظن احد اننا نحاول التنقص من الشابي، او من تميزه الفني عامة ، فنحن انما نحكم على قطعة من الشعر ، وسنقول فيها ما قلناه آنفاً دون اهتمام بنسبتها الى قائلها .

اما قصيدة المتنبي التي نحب ان نقدمها في هذا المقام فهي قصيدته في رثاء جدته. والمتنبي شاعر يظلمه انصاره قبل خصومه، لان النقد على ايديهم لم يظهر شيئاً كثيراً من تفرده الشعري ، ولو كان المتنبي شاعر قوم آخرين لوجدت انواعاً من الدراسات الدقيقة تدور حول شعره، ولست اطمع في هذا العرض السريع ان انصف المتنبي ، او اتحدث عنه ، وانما انا اقصر حديثي على جانب واحد من قصيدة واحدة . وقصيدة المتنبي في رثاء جدته من قصائده المشهورة يبدأها بقوله :

ألا لا أري الاحداث حمداً ولا ذمّا
فما بطشها جهلاً ولا كفها حلما
إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
يعود كما أبدي ويكري كما ارمى

ومنذ بداية القصيدة تجد المتنبي يسلّم بدورة الحياة ويتوقف عن ان يعلن شكره او ذمه للاشياء المسخّرة التي لا تملك الارادة حتى نحملها مسؤولية. وبعدئذ يتحدث لنا عن وفاة جدته مفسراً في اكثر حديثه نظرته الذاتية الى تلك الجدة ، ولكنه

يضطرب في التعبير عن هذه العاطفة ويخرجه حبه للابتكار في المعاني والصور الى شيء من الاغراب في التعبير ، ثم يقص علينا كيف ماتت ويبين مدى مشاركته في هذه الوفاة ، وتحس ان هذا الوضع قد اضعفه حتى كاد يصرح لنا بضعفه العاطفي، ولكنه كان يحاول ان يدفع هذا الضعف باجتلاب القوة، وتظل القصيدة في نموها العضوي تتشبث بالحياة والقوة، حتى اذا قال :

وما انسدت الدنيا عليّ لضيقها ولكن طرفاً لا اراك به اعمى
فوا أسفا ألا أكب مقبّلاً
لرأسك والصدر اللذي ملئا حزما
وألا ألاقي روحك الطيب الذي
كأنّ ذكيّ المسك كان له جسما

شعرنا ان الازمة النفسية كادت تخنقه وتتركه يائساً مضاعاً قد سدت الدنيا في وجهه ، ولكنه لا يكاد يستسلم الى هذا الضعف حتى نجده استجمع قوته من جديد وذهب الى اثبات وجوده الذاتي بقوة في قوله :

لئن لذّ يوم الشامتين بيومها فقد ولدت مني لآنافهم رغما
تغرّب لا مستعظماً غير نفسه ولا قابلاً إلا لخالقه حكما
ولا سالكاً الا فؤاد عجاجة ولا واجداً الا لمكرمة طعما

وكأنه استحضر الالتفات هنا ليخيل الينا ان هذا الشخص الذي ضعف وغلبته العاطفة لم يكن هو المتنبي القديم الذي

يتحدث عنه بصيغة الغائب . اما ان المتنبي قد احيا القصيدة واستخرجها من هوة اليأس فذلك حق لا ريب فيه ، واما انه بالغ في اظهار ذاته حتى كاد يعصف بالعواطف الحزينة فذلك حق ايضاً . وفي الناحية الثانية يرجع الدارس الى تقدير الامور التاريخية ويربط بين فقدانه لجدته وبين استشعاره مطلق الوحدة والضياع بعدها ، ويحكم من ذلك ان كان للمتنبي عذر في تلك المغالاة. ان انساناً عادياً لا يخطر على باله ذكر الثأر والشامتين، في رثاء جدته، ولكن المتنبي كان يحس ان فقدان جدته لم يكن موت امرأة كانت تحبه فقط ، بل احسّ ان هذا الموت قد زاد في مسؤولياته الاجتماعية ، وعقّد الحياة دون عينيه .

٧ – خاتمة

لقد تحدثنا عن النمو العضوي كما يفهمه الرومانطيقيون ، دون ان نطرق العلاقة التطبيقية في هذا النمو بين الشكل والمضمون، فذلك يدخلنا في علاقات جديدة لا نجد لها مجالاً في هذا العرض العاجل . وسينكر القارىء علينا اننا قوّلنا الشاعر ما لم يقله وحملنا عليه كثيراً من فروضنا ، وان الشاعر لو سمع هذا لأنكره ، ونقول ان النقد سيفعل ذلك في حدود مفهوماته دائماً ، اذ ليس الشاعر هو الذي يفسر شعره او يحكم عليه ، ومن النقص ان نسأله ماذا تعني هنا وماذا تعني هناك . ان الشاعر قد يكون غامضاً احياناً ، ولكن الغموض في الاغلب

يكون في انفسنا وفي الحواجز التي تقوم فيها دون تحقيق الوضوح. ونحن لا نشك في ان الشعر العربي قد سار في مرحلة من الغموض تحتاج منا الى مضاعفة في الجهود لتذوقه ، ولكن ليس معنى هذا أننا ندافع عن الغموض ان كان شذوذاً على طبيعة الواقع الشعري . لقد كان غموض الشاعر من قبل متصلاً بالتعقيد في التركيب او بالميل الى اللغز والكناية ، اما اليوم فان هذا الغموض متصل بامور نفسية ومظاهر حضارية مختلفة . وعبثاً نقول للشعراء لا بد ان تعبّروا بمثل بساطة الشاعر الذي كان يقول :

ألا يا حبذا نفحات نجد　　وريّا روضه بعد القطار
واهلك اذ يحل الحي نجداً　　وانت على زمانك غير زار

فان الشاعر الحديث لو حاول هذه البساطة لادركه العجز دونها . ان كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير، وكما ان مهمة الشاعرليست يسيرة، فان مهمة الناقد لا تقل عنها عسراً، هي مهمة تشمل تفسير الجديد، واعادة النظر في القديم ، وليست هي الاستحسان الموقت ، ولا هي صرخات الاعجاب او الاستنكار، وعسى ان يدرك ذلك النقاد.

مراجع الكتاب

فيما يلي ثبت باسماء أهم المراجع ، ولم يذكر فيها اسماء الدواوين الشعرية ولا المقالات والمجلات الادبية .

١ – المراجع الافرنجية

1. ABRAMS, M. H. : The Mirror and the Lamp (New York, 1953)
2. BABBITT, I. : Rousseau and Romanticism (8 th ed. 1947)
3. BODKIN, M. : Archetypal Patterns in Poetry (2nd. ed - 1949. Oxford)
4. BOWRA, C. M. : The Creative Experiment (Lond. 1949)
5. « « : The Heritage of Symbolism (1943)
6. « « : The Romantic Imagination (U. S. A. 1949)
7. BRADLEY, A· C. : Oxford Lectures on Poetry (Macmillan 1926)

8. BROOKS, C : The Well-wrought Urn (Lond.)

9. « « : Modern Poetry and the Tradition (PL, 1948)

10. CASSIRER, E. : An Essay On Man (NewYork, 1953)

11. COFFMANN, S. K. : Imagism (1951)

12. COLLINGWOOD, R. G. : The Principles of Art

13. CONOLLY, C. : Ideas and Places (Lond. 1953)

14. CRANE, R. S. : The Languages of Criticism and the Structure of Poetry (Un. of Toronto Press, 1953)

15. DURRELL, L. : Key to Modern Poetry (Lond. 1952)

16. FAST, H. : Literature and Reality (Bombay 1936)

17. HULME, T. E. : Speculations (Lond. 1936)

18. ISACCS, J. : The Background of Modern Poetry (Lond. 1951)

19. ISACCS and ROSE . Contemporary Movements in Europ. Lit. (Lond. 1928)

20. LEAVIS, F. R. : New Bearings in Eng. Poetry (Lond. 1932)

21. LEWIS, C. D. : The Poetic Image (Lond. 1947)

22. LEWIS, C. D. : A Hope for Poetry (8 th. ed. 1948)

23 . LUCAS, F. L. : The Decline and Fall of The Romantic Ideal (Cambridge 1948)

24 . « « : Literature and Psychology (1951)

25 . MATTHIESSEN, F. O. : The Responsibilities of the Critic. (New York 1952)

26 . PINTO V. de S. : Crisis In Eng . Poetry 1880 - 1940 (Hutchin - son's Un. Press 1951)

27 . POWELL, A. E. : The Romantic Theory of Poetry (Lond.1926)

28 . READ, H. : Reason and Romanticism (London 1926)

29 . » » : ACoat of Many Colours (Routledge , 1945)

30 . » » : Collected Essays in Literary Critic. (Faber 1938)

31 . » » : The True Voice of Feeling (Faber 1953)

32 : RICHARDS, I. A. : Coleridge on Imagination (2 nd. ed. London)

33 . « « : Principles of Literary Criticism, (11 th. impression 1949) .

34 . ROBERTSON, J. G. : A Hist . of German Literature (Lond. 1949)
35. SAURAT, D. : Modern French Literature, (Lond. 1947.)
36. SAVAGE, D. S. : The Personal Principle (Lond. 1944.)
37. SCHLEGEL, F. : The Aesthetic and Miscellanious Works of (Trans. Lond. 1915)
38. SCHUCKING, L. L. : The Sociology of Literary Taste (Lond.1944)
39. SHERWOOD, M. : Under Currents of Influence in Eng. Romantic Poetry (Harvard Un. Press 1934).
40. TRILLING, L. : Liberal Imagination (Lond. 1951)
41. TSCHUNI, R. : Thought in 20 th. cent. English Poetry (Lond 1951).
42. WARREN and WELLEK : Theory of Literature (1950)
43. WILSON, E. : Axel's Castle (Lond. 1950)
44. — English Critical Essays XVI - XVIII cent. and XIX cent. (in two Vols.) (world classics, 1947)

٢ – المراجع العربية والمترجمة

١ – ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر

٢ – ابن قتيبة: كتاب الشعر والشعراء (ط. ليدن ١٩٠٢)

٣ – الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الاعجاز (ط . مطبعة السعادة)

٤ – الجرجـاني علي بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه (ط . الحلبي ١٩٤٥)

٥ – حسين طـه : مع المتنبي (جـ ٢) – ط: لجنة التأليف ١٩٣٦

٦ – العسكري ، ابو هلال : كتاب الصناعتين (تحقيق ابو الفضل ابراهيم والبجاوي ١٩٥٢)

٧ – القيرواني ابن رشيق : كتاب العمدة في صناعة الشعر (١٩٠٧)

٨ – ارسطاليس : كتاب الشعر (ترجمـة احسان عباس ، ط . دار الفكر العربي بالقاهرة)

٩ – كروتشه بندتو : المجمل في فلسفة الفن (ترجمة سامي الدروبي ، ط . دار الفكر العربي)

١٠ – مرسنياك جان : بابلونيرودا (ترجمة احمد سويد ، دار المعجم العربي – بيروت)

فهرس الاعلام

أ

ب

١٧

ج

ح

د

ز

س

ش

ص

ط

ع

غ

ف

ق

ك

م

ن

هـ

و

ي

فهرس الكتاب

٥٥/٩/٩٥

مطبعة قلفاط – بيروت